الفن القصصى فى المهجر

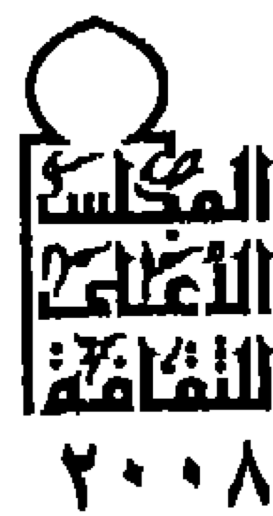


هادية إحسان رمضان

المجلس الأعلى للثقافة

الفن القصصى فى المهجر

هادية إحسان رمضان



٢٠٠٨

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

رمضان، هادية إحسان

الفن القصصي فى المهجر/ تأليف: هادية إحسان رمضان

القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٨

٥٢٤ ص؛ ٢٤ سم .

١ - القصص العربية .

(أ) العنوان ٨١٣

رقم الإيداع ٢٠٠٨/١٦٦٤٤
الترقيم الدولى (I.S.B.N. 977 - 437 - 864 - 4)
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084.

إهـــــداء

إلــى والــدى ووالــدتــى

رمز محبة تحتضن العالم

وإلى ولدىّ طارق وأحــمــد

رمز مؤازرة لا تعرف الحدود

المقـــدمـة

لو نظرنا إلى أبعاد حقل الدراسة الأدبية، لأدركنا إنه - كما وصفه مرة ناقد كبير[1] - "فعالية بينية وسطية"، يعنى بذلك إنه يحتل مكانة وسطى بين العديد من المتقابلات: بين الفن والعلم، وبين الفكر والأدب، وبين النص الأدبى والجمهور. ومن هنا، يجب على الدارس أن يكون قادراً على الجمع بين الموضوعى والذاتى، لأن، مهما حاول الدارس أن يكون موضوعيا، فإن اختياره لموضوع معين، ثم اعطاء رأيه الفنى الصريح بهذا العمل، يدخله تلقائيا فى دائرة الذاتية.

والنقد عملية معقدة، تستغرق من الدارس جهداً يفوق ما تستغرقه أعمال فكرية أخرى، لأن النقد الجاد عمل فنى مبتكر، علاوة على أنه عمل فكرى مسؤول، يحتاج إلى كثير من الجهد والمكابدة.

المنهج :

بعض الباحثين يتحولون أسرى مصطلحات وقراءات، لا ينصرفون عنها، بل لا يستطيعون أن يتجاوزوها، حتى لو أرادوا. لذا، نحن نؤثر أن نباشر النص الأدبى كدارسين أكاديميين، ومحللين وناقدين، دون طرح للنظريات، لأن الناقد مهمته أن يكشف ما استغلق من العمل الأدبى، وأن يظهر مواطن الجمال والقوة فيه، أو أماكن القبح والضعف. وعلى الدارس أن يسبر أعماق العمل الأدبى، ويكتشف أبعاده المستترة، ويضعه بوضوح أمام من يرغب فى الاستمتاع به. إن العمل الأدبى -

---

(١) راجع "من الذى سرق النار" - د. إحسان عباس. بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠.

في نظر علماء النفس - ذو وجهين، كالحلم، له ظاهر وباطن. ومهمة الدارس أن يتجاوز الظاهر، ويخوض في الأعماق، ليكتشف ما وراءها، لأن مهمته أن يقرأ اللغة الرمزية، ويكشف ما وراء الكلمة. ولا بأس إن يكتشف أموراً لم تخطر في بال الأديب - كما يشير الدكتور إحسان عباس في كتاب "فن الشعر". ونذكر أن أحد النقاد كان قد شرح بيتا من شعر المتنبي - في حضرة المتنبي - كما فهمه هو، فكان رد المتنبي عليه :

والله لقد أجدت! و لكني، ليس إلى هذا رميت !

.... إن جوهر الفن أنه نوع من التجرد لكشف الحقيقة، مثل العلم، إلا أن الفن يعتمد على الحدس والوجدان، في حين يعتمد العلم على المنهج والعقل. والحقائق الفنية موضوعها الإنسان كله، في حين أن الحقائق العلمية موضوعها جانب من جوانب الإنسان.

ولا بد - أثناء دراستنا - من استيعاب النصوص القصصية للكاتب، مجتمعة، وربطها بواقعه النفسي والاجتماعي والثقافي والفني؛ بل لابد أيضا، من الربط بين نصوصه السردية، وكامل إنتاجاته الأدبية، من مقال وشعر وسيرة ومسرح وغيره، والتي تلقي الضوء، في كثير من الأحيان، على اتجاهاته العاطفية، والفكرية، والفلسفية.

نحن لا ننطلق من فرضية مسبقة، ولا نهدف إلى إثبات نظرية معينة، بل تقتصر دراستنا على مجال الدراسة، والنقد الأدبي. فنحن لا نتطرف ونعتبر أدباء المهجر فلاسفة، ولا ندعي لهم ما لم يكن لهم، ملتزمين حدود البحث المجرد من الهوى. نحاول أن نحلل قصص المهجر بحيث تتبدى لنا قيمتها الحقيقية، وإظهار ما تحمله من قيمة ذاتية.

أسلوبنا، في هذه الدراسة، تأريخي في بعضه، ونقدي تحليلي استقرائي، في الغالب، ذلك لأن غرضنا ليس اظهار الحقائق المرتبطة بأدب المهجر، بقدر استخدامها أساساً لمعالجة الآثار الأدبية، وتحليلها . فنحن بصدد دراسة أكاديمية تحليلية للفن

القصصى المهجرى. وهذا البحث التحليلى يتصدى للكشف عن مضامين قصص المهجريين ورواياتهم، ورصد أهم مقوماتها وسماتها الفنية. ويعمق الجزئيات.

وننطلق، فى دراسة هذا الفن القصصى، من نقطة أساسية، هى المشكلة الإنسانية التى يطرحها هذا الفن، والمواقف التى اتخذها الأدباء المهجريون من هذه المشكلات الإنسانية، ومدى عمق ادراكهم لمشكلات الكون، ثم نقلها بصور فنية. وخلود الأدب، عادة، مرهون بما ينقل من فكر، وما يصور من صراع بين مزدوجات متعددة الأشكال، قد تكون الخير والشر، أو الموت والخلود أو الجسد والروح أو الواقع والخيال.

نعتمد، فى دراستنا، على الغوص فى عمق العمل الفنى، واكتشاف عناصره، ومحاولة تحليلها، إلى جانب اكتشاف الوحدة الكامنة، خلف مظاهر التنوع المتعددة.

والتصدى لهذا البحث، يتطلب الاطلاع على الأحداث السياسية والتاريخية، للعالم العربى، فى فترة الهجرة، والظروف الصعبة التى دفعت مواطنى الأمة العربية إلى هجر ديارهم، والبحث عن أوطان جديدة. كما يتطلب مطالعة سيرة الأدباء وحياتهم الشخصية، للربط بينها وبين نتاجهم، ومعرفة المنابع الثقافية التى نهلوا منها، وأثرت فى فكرهم وأدبهم. كما يتطلب هذا البحث معايشة أعمالهم الأدبية، على اختلاف أنواعها، وإطالة النظر فى فنونهم القصصية والروائية، والبحث الأمين فى أعماقها، لاظهار ما كمن فيها من محاسن أو قصور. واكتشاف ما فيها من عناصر جديرة بأن تعمق. وإبراز ما فيها من فكر ينم عن فلسفة كتابها..

ويجدر بنا – خلال دراستنا – التوكؤ على علوم تمس الإنسان من مختلف الزوايا، أهمها علم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الميثولوجيا القديمة، التى تحمل التجربة الإنسانية الكبرى، عبر العصور.

إن إجراءات هذا البحث تختلف عن غيرها. فهو لا ينطلق من نقطة سرد حياة المهجريين وسيرهم الذاتية، ثم تلخيص ما قدموا من أعمال أدبية، ورصد معناها ومبناها. ولم نتبع فى التحليل، دراسة كل رواية على حدة – كما جرت العادة – بأن يعرض الباحث الرواية، ثم يدرسها من حيث المضمون والشكل. بل جاء تحليلنا برؤية جديدة، وتناول زوايا جديدة. وجاء المنهج مرنا، بحيث يراعى طبيعة العمل المدروس،

ويتناوله من الزاوية التى تخدم منطق العمل نفسه، وأغراض مؤلفه، ولذا جرى التركيز على بعض العناصر دون غيرها. وهذا المنهج يحرص على استخراج خواص العمل المدروس، ويصون من اغراء الاستطراد، الذى يمكن أن تجر إليه دراسة العالم الروائى، بما فيه من غنى وتنوع.

فتوقفنا أمام العناصر الجديرة بالدراسة، وحللناها بعمق: مثل عنصر المكان فى القصة القصيرة – مثلا – وعنصر الزمن فى الرواية....... وهكذا

وفى تحليل الروايات، جاءت الفصول يكمل بعضها البعض، وتكتمل دراسة كل رواية من خلال تتبعها، من فصل إلى فصل؛ وتكتمل ملامح الصورة مع كل فصل – كاللعبة التى تكتمل فيها الصورة بعد تركيب أجزائها قطعة قطعة.

مثلا تناولنا زاوية من رواية (مرداد) فى فصل الرمز، ثم تناولنا زاوية أخرى مع البنية الكلية.

ورواية (اليوم الأخير) تناولناها مع عنصر الزمن، من زاوية، ثم مع الحلم الصوفى من زاوية أخرى.... ورواية (مذكرات الأرقش) تناولناها من زاوية نفسية، فلسفية، فى فصل "صورة المرأة"، ثم من زاوية التكنيك، مع البنية الكلية... وهكذا.

واكتشفنا الوحدة الكامنة خلف مظاهر التنوع، فى الرواية الفلسفية – فى فصل (الرواية الفلسفية ووحدة البطل).

وكلما قضت الضرورة الفنية المقارنة بين الأعمال القصصية المهجرية، ونظيراتها، فى المشرق العربى، لجأنا إلى المقارنة – فى أكثر من فصل.

وقد ألقينا الضوء على النواحى البلاغية، والتحدى اللغوى، والتكنيك الفنى.

ولم نخض فى مناهج البنيوية واللغويات الحديثة، لأن الغرض، هنا، ليس دراسة النصوص من خلال وجهات نظر منهجية، وإنما تلمس فنية الاستعمال اللغوى، وتوظيفه، فى الفن القصصى. ولم نتوقف أمام الطباق والمقابلة والصور البديعية والبيانية، التى سبق ولفتت نظر النقاد، وركزوا عليها كل اهتمامهم، وربما تناقلوها، وتداولوها، وكرروها – لاسيما فى رواية الأجنحة المتكسرة.

الصعوبات :

أن دراسة الأعمال القصصية المهجرية مهمة صعبة، لأننا إزاء أعمال رائدة، هي أبعد ما تكون عن الاكتمال الفني، والنضج. وليس من العدل تناولها من خلال مقاييس نقدية حديثة، أو أذواق فنية متطورة، بغض النظر عن الاعتبار المرحلي والتاريخي، في عملية النقد والتذوق. إنها أعمال رائدة، لما للريادة من مزايا وعيوب.

أننا نرتاد، في هذه الدراسة، طريقا صعبة، و نواجه قضايا نقدية مشكلة، تتصل بموضوع لاتزال الآراء النقدية تشتجر حوله، بالرغم من مضى زمن طويل على نشأته(٢).

أن التصدى لهذا الموضوع يشبه السير على حبل مشدود، لاسيما إذا حرص الدارس على مراعاة الحياد، وألاّ يكون مع المطبلين لكتّاب المهجر، وألاّ يكون مع الرافضين أصلا لهذا اللون من الأدب. فنحن نقف من أدب المهجر موقفا وسطا: بين مؤيديه، ومؤلهيه، من جهة، ومنتقصى قدره ورافضيه، من جهة أخرى. ولا نباشر موضوعنا انطلاقا من أى افتراض مسبق.

* كما إن دراسة الأدب المهجرى، تعنى التصدى لصعوبات ومتاعب عدة، منها طبيعة الكتابات المهجرية، من حيث الشكل والمضمون، ومنها الحساسيات التى تثيرها على الصعيدين، الدينى، والأدبى، ومنها، قلة البحث فيها، والدراسة حولها؛ بشكل فنى متعمق.

---

(٢) ذكر د. إسماعيل أدهم، فى الثلاثينات أن الأدب المهجرى، هو فى الواقع أدب غربى، ليس فيه من العربية إلا الاسم.

واعتبر د. شاكر مصطفى (فى مجلة العربى عام ٩٤) أن ليس هناك أدب مهجرى، لأن هذا الأدب إنما يعكس صورة الوطن العربى ومشكلاته ولا يصور طبيعة البلاد الأميركية أو مشكلاتها. كما كانت قد احتدمت معارك كثيرة حول هذا الأدب شارك فيها كبار الكتاب والنقاد أمثال طه حسين والعقاد والرافعى. انظر النثر المهجرى – ص ٢٠٢ وما يليها.

* من العقبات التى تصادف الدارس، الحيرة أمام بعض قصص المهجر، لصعوبة التفريق بين الرواية والقصة القصيرة والمقال القصصى. فالمهجرى لا يميز بين المقال القصصى، والقصة القصيرة، فى كتابته، وكثيراً ما يستعيد استعارات واضحة من فن المقالة، ويطعّم بها مادته القصصية. وقد وقع ضحية هذه الحيرة، ناقد كبير، مثل الدكتور خليل حاوى، أثناء دراسته لأعمال جبران خليل جبران. وربما كان المدخل الحقيقى، لهذا النتاج، هو الحس القصصى. "فالقصة، فى تعريفها اليسير، وبعيداً عن التعقيدات المذهبية، هى نقل الموقف، بحضوره الحى، من الكاتب إلى القارىء"(٢).

ولو تمسكنا بحرفية القالب الفنى، لوجدنا أن المهجريين - كغالبية الرواد - لا يحققون الشكل التقليدى للقصة، ولاتهمناهم بعدم معرفة الفن القصصى. إن الرواية لا تخرج عن الإطار الفنى، إذا تمردت على المصطلحات التقليدية، ورفضت أن تنصب فى قوالب جاهزة. إن الفن ليس قالبًا، بل هو جمال قبل كل شىء؛ ويمكن للفنان أن يختار الشكل الذى يتسق مع رؤيته الخاصة ومنطقه الخاص.. ولابد أن تترك مساحة من الحرية للفنان، خارج حدود القوالب، وقيود التقنين.

* كثير من الصحف والدوريات، التى نشرت نتاج المهجريين، أو مقالات عنهم، فى مطلع القرن العشرين، غير متوفرة فى المكتبات العربية. وما كانت تحتفظ به مكتبة الجامعة الأميركية، فى بيروت، من مراجع قيمة - لا يمكن الاعتماد عليه الآن؛ لأنه إما فقد - أثناء الحرب اللبنانية - وإما تعرض كثير من صفحاته للتلف، مما حدا بالقيمين على الدوريات القديمة، إلى حجبها عن جمهور الباحثين، لحين تحويلها إلى ميكروفيلم. ويخيل للدارس، أن المكتبات، فى وطن المهاجرة - الولايات المتحدة الأميركية - يمكن أن تمده بالمصادر الأدبية، التى يسعى وراءها. لكن يخيب أمله، حين يكتشف فقر هذه المكتبات بالمراجع العربية. كما يفاجأ بأن الجالية العربية -

---

(٢) راجع دليل الرسائل الجامعية - د. عبد الحميد إبراهيم - دار المعارف ١٩٩٢ - ص ١١٧.

اليوم – لم تعد تعير اهتماما إلى اللغة العربية، على الاطلاق، لا فى دائرة الأسرة، واللغة المحكية، ولا فى دائرة الدين والثقافة، واللغة الفصحى. فالمحاضرات الدينية الإسلامية، تلقى باللغة الإنجليزية، وخطبة الجمعة، فى المراكز الإسلامية، تلقى على المنابر، بالإنجليزية أيضا !!

وبقدر ما يؤلمنا ضياع العربية، اليوم، فى أوساط الجاليات العربية المهاجرة، فإنه يثير، فى نفوسنا الإعجاب والتقدير، لكتاب المهجر، الذين حملوا معهم لغتهم، وحافظوا عليها، وألفوا وكتبوا، فى ظل ظروف محفوفة بالصعاب المادية والاجتماعية والثقافية.

* كان الدارسون السابقون، لأدب المهجر، أوفر منا حظا، لتمكنهم من الاتصال شخصيا ببعض كتاب المهجر، وإجراء مقابلات، أدبية معهم، لاسيما ميخائيل نعيمة – الذى استفاد من حواراته الأدبية عدة باحثين، منهم عبد الكريم الأشتر، فى كتابه "النثر المهجرى" – كما ذكر مرارا، فى هوامشه؛ وكذلك عيسى الناعورى ونادرة السراج... وغيرهم... ولكن، بعد أن قضى جميع شخصيات المهجر، لم يعد أمام الدارس، إلا الاعتماد، على الآثار الأدبية، على قدر ما توفره المكتبات العربية.

* إن البحث، فى هذا الموضوع، يحتاج إلى دراسات رديفة، منها :

١ – دراسة تاريخية، لفترة الهجرة، والوقوف على ظروف بلاد الشام، السياسية والاقتصادية والثقافية، إبان تلك الفترة.

٢ – دراسات نفسية، نفسر، على ضوئها، آثار هؤلاء الأدباء.

٣ – دراسات فلسفية، تساعد على فهم فكر المهجريين.

٣ – الاطلاع على المؤثرات فى أدب كتاب المهجر، والمنابع التى استقوا منها أفكارهم وثقافتهم. وليس بالأمر السهل اكتشاف مصادر فكر المهجريين وأصوله، والعلاقات التى ساهمت فى صياغته، لأن الأفعال الإنسانية متشابكة ومعقدة. وهى نتاج إسهام ذاتى، يستند إلى قاعدة موضوعية هى نتيجة اختمار طويل.

وتتمثل هذه المنابع فى :

(أ) مؤثرات دينية، أهمها المسيحية، والكتاب المقدس. وهما مصدر إثراء فكرى واسع، للمهجريين.

(ب) مؤثرات لغوية وأدبية. وقد جمع المهجريون - بالإضافة إلى اللغة العربية، وآدابها - لغات أجنبية عدة، منها الروسية والإنجليزية والفرنسية. وتأثروا بالرومانسية الأوروبية والواقعية الروسية.

(ج) مؤثرات فكرية، أهمها فلسفات الشرق ودياناته. والتصوف المسيحى واليونانى والهندى والإسلامى.

(د) مؤثرات نفسية، ذاتية. أهمها تجربة الهجرة من الوطن، التى قذفت بهم وسط الحضارة الغربية، التى عايشوها - بكل ما لها، وما عليها. وعانوا، بمشاعرهم المرهفة، مشكلاتها الجمة. وفجرت فى نفوسهم الحنين الموجع لأوطانهم.

* نرانا، أحيانا، منساقين إلى المقارنة بين آثار المهجريين، وأدب روادنا المشرقيين؛ لظهور النتاجين الأدبيين، فى فترة معاصرة، أو فترة زمنية متقاربة. وركزنا على هذه المقارنة، فى فصل "الصراع الحضارى"، بالذات. وذلك استدعى جهدا مضاعفا. وكان كتاب " الوسطية العربية - ج٤ (نحو رواية عربية) "مساعداً هاماً"، فى موضوع الصراع الحضارى عند رواد المشرق العربى.

أسباب الاختيار :

هناك عامل يحفز الدارس، على اختيار (الفن القصصى فى المهجر)، هو الغوص فى أعماق هذه الأعمال الأدبية، لاظهار ميزاتها الفنية والجمالية؛ ولأن هذا الموضوع يبرز المتكأ الفكرى، فى أدب المهجر، ويكشف عن الأسس الكامنة، تحت تلك القصص؛ علاوة على أن هذا الفن لم يحظ بالدراسات الكافية التى تبرزه، كما أن الحركة النقدية حوله، لم تكن بالمستوى وبالكم الذى يفسره ويقومه..... إن اختيارى لهذا الموضوع

ناجم عن كونه لم يحظ باهتمام الدارسين، رغم أن مدرسة المهجر الأوفر نضجًا فى المضامين والشكل القصصى، وقد أرهصت برؤى جديدة، بدت واضحة فى نتاج الأجيال التالية من كتاب القصة.

إن أدب المهجر كان الانطلاقة الأولى التى أطلت على العالم الأدبى، من وراء الآفاق البعيدة. وقد حظى، فى شرقنا العربى باهتمام جمهور القراء والنقاد. وكما وجد له أنصارًا يتحمسون له، ويتأثرون به، فقد لقى، أيضا، خصوما يناصبونه العداء، لما كان يأخذه عليه الجامدون، من خروج على الدروب المألوفة، وإنكار القيم الفنية الموروثة.

إن هذا الأدب، بصورته الجديدة، لم ينفصل عن الأدب العربى العريق، وإنما كان لبنة اضيفت إلى صرح أدبنا الشامخ. ولا يضير هذا الأدب إن يكون مصبوغا بلون الآداب الأجنبية، فالتأثير والتأثر هما رئة الحياة فى الآداب الخالدة.

إن الدراسات التى تعرضت لأدب المهجر ركزت، فى أغلبها على فن الشعر، الذى حظى بنصيب الأسد من هذه الدراسات؛ فى حين ظلت الفنون النثرية بغير دراسة جدية. أما الدراسات التى تناولت النثر، فقد درسته بشكل عام، ومن الوجهة الكلية، مما أعطاها صفة التعميم، وأبعدها عن دائرة المعالجة الفنية، إذ أنها تناولت هذا الأدب فى خط أفقى، دون الدخول فى المعالجة الجزئية.

فى غياب أى دراسة للحركة القصصية، فى المهجر الشمالى، يكتسب هذا البحث أهميته. ولذا وجهت جهدى إلى خوض غمار هذا الموضوع.

الدراسات السابقة :

لا يعنى ما نقوله أنه ما من باحث سبقنا إلى القصص المهجرى، فهذا زعم لا يستقيم؛ لكنه يعنى أن كل المحاولات السابقة كانت جزئية وعامة، وأخذت صفة التعجل، وبعضها كانت تعليقات عامة؛ إذ أن الفن القصصى المهجرى لم ينل حظه من الاهتمام.

فحين اتجهت الدراسات النقدية نحو المهجر، والشعر المهجرى، صاحب ذلك تجاهل شديد للحركة القصصية المهجرية. واكتفى النقاد بالشعر يصبون فيه جل اهتمامهم.

والدراسات التى تناولت الحركة القصصية، فى تضاعيف موضوعاتها الأخرى، اعتمدت على وصف القصص، أو تلخيصها، دون الغوص فى أعماقها. وتناولت خصائصها العامة، دون الدخول فى الأصل والجوهر.

أما الكتب التى عنيت بدراسة أدب المهجر، فأغلبها دراسات شاملة، فى هذا الموضوع.

وكما ذكرنا - فقد ركز الدارسون على الفن الشعرى، الذى نظمه المهجريون.

ووردت دراسة الشعر المهجرى فى الكتب التالية :

* الشعر العربى فى المهجر الأمريكى - وديع ديب (١٩٥٥).

* الشعر العربى فى المهجر - محمد عبد الغنى حسن (١٩٥٥).

* شعراء الرابطة القلمية - نادرة السراج (القاهرة ١٩٥٥).

* الشعر العربى فى المهجر - إحسان عباس ومحمد نجم (بيروت ١٩٥٧).

* التجديد فى شعر المهجر - محمد مصطفى هدارة (القاهرة ١٩٥٧).

ظهرت دراسات تناولت شخصيات مهجرية، ترجمت لحياتها، واستعرضت أدبها. نذكر من هذه الدراسات :

* ذكرياتى مع جبران - يوسف الحويك - (باريس ١٩٠٩).

* جبران حيا وميتا - حبيب مسعود (البرازيل - ١٩٣٢).

* جبران خليل جبران، حياته، موته، أدبه، فنه - ميخائيل نعيمة (بيروت ١٩٣٤).

* مى وجبران - جميل جبر - (بيروت ١٩٥٠).

* رسائل جبران – جمعها جميل جبر – (بيروت ١٩٥١).

* جبران خليل جبران – جميل جبر – (بيروت ١٩٥٧).

* أضواء جديدة على جبران – توفيق صايغ – (بيروت – ١٩٦٦).

* جبران فى إطاره الحضارى – خليل حاوى (بيروت ١٩٨٢).

الكتب التى درست أدب المهجر بشكل عام وتطرقت إلى النثر – إلى جانب الشعر وسيرة أدباء المهجر. كان تناولها من الوجهة الشاملة :

* مجددون ومجترون – مارون عبود – بيروت ١٩٤٨.

* أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأميركية – جورج صيدح. ط ١ (القاهرة ١٩٥٦)، (بيروت دار العلم للملايين ١٩٦٤).

* المغتربون العرب فى أميركا الشمالية – جورج طعمة (دمشق وزارة الثقافة – ١٩٦٥).

* الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة العربية الحديثة – أنيس المقدسى – (بيروت ١٩٦٣).

* النثر المهجرى – عبد الكريم الأشتر – (القاهرة ١٩٦٠).

* أدب المهجر – عيسى الناعورى (القاهرة ١٩٦٦).

* قصة الأدب المهجرى – محمد عبد المنعم خفاجى (بيروت ١٩٧٣).

ومن يتتبع هذه الكتب، ويستقرىء هذه الدراسات، يجد أنها تدرس الأدب المهجرى من الوجهة العامة الشاملة. هذه الدراسات السابقة قدمت الصورة العامة، ومهدت الأرضية، واطلعت على الصورة كاملة. ويلاحظ أن الفن القصصى لم يحظ باهتمام الدارسين، بوصفه اتجاها مستقلا، يتفرد بخصوصيات تعطى له مدلولا خاصا، ويمثل موضوعات، وأدوات فنية، وطرق تعبيرية متفردة. وكل ما ورد من

دراسات لقصص المهجر، كان مجرد إشارات فى بطون الكتب، أو تحليلات لبعض النماذج. وبعض هذه الدراسات تتناول، عرضا، الفن القصصى، فى أدب المهجر – فى تضاعيف الفنون النثرية الأخرى؛ بمعنى أنها لا تتخذ هذا الفن نقطة انطلاق.

من هنا تأتى أهمية كتاب "الفن القصصى فى المهجر"، فيتخذ من الفن القصصى المهجرى نقطة انطلاق، ويتناول الجزئيات وتعمقها، ومن هنا أمكنه أن يكتشف زاوية جديدة، لم تنطلق منها الدراسات السابقة، وأمكن له أن يصل إلى نتائج جديدة.

اعتمد غالبية الدارسين على اطلاق تعليقات عامة، نقتبس منها :

* قول جورج صيدح: ".. قلم نعيمة لمن أقوى الأقلام العربية، ورسالته من اسمى الرسالات الإنسانية، وله فن برسم الخطوط وتصوير المعانى بلا مغالاة ولا إيهام. لكل كلمة من كلماته موضع لا تجوز كلمة غيرها فيه"...(٤).

وقول عيسى الناعورى :

"..... إن أعظم أفضال المدرسة المهجرية يتمثل فى أن أدباءها وكتابها لم يكتفوا بأن يرشدوا ويوجهوا ويعلموا، بل انصرفوا إلى الخلق والإبداع بنشاط جبار يتغذى من مواهب فياضة، فطبقوا بذلك العمل على القول أحسن تطبيق. فرأينا فى شعرهم ونثرهم كنوزاً من الحياة الدافقة التى تهب كثيراً وتبقى على فيضها، وروحا لم يألفها الأدب العربى لأنها من صميم الحياة والنفس البشرية، ولأنها تعبير صحيح صادق عن منازع الحياة، ومرامى الفكر الإنسانى، يستهدف الحقيقة والجمال والحرية. ووسيلتهم فى هذا هى البساطة فى الأداء، لأن فى البساطة جمالا لا يعرفه التقعر والغموض والتعقيد"(٥).

---

(٤) أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأميركية – جورج صيدح – بيروت ١٩٥٧ – ص ٢٥٢.

(٥) أدب المهجر – عيسى الناعورى – القاهرة ١٩٦٦ – ص ١٩٩.

* حقا إن دراسة عبد الكريم الأشتر، حول النثر المهجرى، تميل إلى الاهتمام بالفن القصصى – ضمن بحث اتجاهات المهجريين، فى فنون النثر، من قصة ورواية وسير ذاتية و تراجم، ومقالات ومسرح – ولكن هذه الرسالة غلب عليها وصف القصص والروايات، أو تلخيصها، وتناولها بشكل ظاهرى، يفتقر إلى التغلغل فى العمق الفكرى أو التجريدى. فهو، مثلا، يوجه انتقاده إلى الروائى حول أمور هامشية، فيتساءل: متى أصيب الأرقش بالجدرى؟ أو، كيف يتزوج رجل دميم قمىء، من فتاة آية فى الجمال؟ أو كيف يرتكب جريمة قتل، وهو يخاف من منظر الدم..... ولم يحاول البحث والتعمق فى الدوافع النفسية والفلسفية وراء هذه الجريمة. ومع إقرار الأشتر بأن الرواية (فلسفية)، فإنه يصر على ربط الأحداث بالواقع -كما يراه-. وينتقد نعيمة لأنه لم يدرس أمراض الذاكرة قبل تصوير شخصية الأرقش. كما يقترح على البطل أن يهجر زوجه بدل إن يذبحها ليلة الزفاف......

وطريقة الأشتر، فى تناوله للقصص والروايات، أن يلخص نموذجا من العمل القصصى، ثم يعلق عليه. ويعطى رأية فى الموقف، والمعنى، والأسلوب، واللغة.

مثلا، هو يعلق على الحوار فى قصة (أكابر) – التى اختارها نموذجا للقصة القصيرة :

"ونلاحظ أن الحوار فى القصة مرن طيع، أعان على تصوير الشخصية ونقل إحساسها فى صدق وواقعية، حتى كأنه نقلها من الحياة الجارية. وتلك صفة بارزة من صفات القصة القصيرة عند نعيمة. وقد انتهى معها إلى إقرار العامية فى الحوار"(٦).

وميزة الأشتر أنه اتصل شخصيا بنعيمة، الذى أجاب على كثير من تساؤلاته. وقد أشار إلى هذه الأحاديث فى حواشى كتاب "النثر المهجرى".

---

(٦) النثر المهجرى – ص ٧٣.

تحديد عنوان الكتاب :

"الفن القصصى فى المهجر".

نعني بالفن القصصي: القصة القصيرة والرواية، مع إن هذا التحديد الفنى لم يكن مفهوما، فى فترة الريادة، حيث تميعت المصطلحات واختلطت التعريفات بين القصة والرواية والمقال القصصي. وكانوا يفهمون الفرق، بين الفنون، فهما ساذجا يعتمد على الحجم والكمية. وهذا ما دفع أحد الدارسين إلى تناول بحث فى القصة - هو "القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث" دون التمييز بين القصة القصيرة والرواية، وأشار إلى إنه قصد بكلمة (قصة) الفن القصصى بوجه عام.

وتتناول دراستنا القصص والروايات الفنية، التى وضعها - باللغة العربية - المهاجرون العرب، الذين استوطنوا أميركا الشمالية. والتى بدأت كتابتها فى أوائل القرن العشرين.

الزمان والمكان :

إن القصص المهجرى قد تكون فى ظل ظروف سياسية وحضارية خاصة، واستجاب، فى أكثر نماذجه، لأحداث البيئة العربية فى الوطن - من ناحية - ولظروف المهاجرين فى بلاد الغربة - من ناحية ثانية. ومثل هذه النشأة، جعلت منه نتاجا ادبيا، له خصائصه ومقوماته، يستحق الدراسة والبحث. وهذه الظاهرة الأدبية تملك تاريخها، وهى التى تملى علينا فترتها الزمنية. إنها الفترة التى شهدت جيل الرواد. وهم جيل لهم رؤيتهم وفلسفتهم الخاصة، كما أن لهم اعتباراتهم الفنية. وهم يمثلون فترة لها تصورها الخاص للفن القصصى، وأنتجت أدبا له سماته وخصائصه وملامحه الفنية.

وهذه الفترة تبدأ مع مطلع القرن العشرين (تحديداً مع حوارية "المحالفة الثلاثية" لأمين الريحاني - عام ١٩٠٣) وتمتد حتى بداية السبعينات (مع رواية "يا ابن آدم" لميخائيل نعيمه - عام ١٩٦٩). والرقعة المكانية التي احتضنت هذا الأدب، هي أميركا الشمالية، التي استوطنها أدباء من بلاد الشام، بعد أن هجروا وطنهم الأم، واتخذوا من وطنهم الجديد منطلقًا، لفنونهم الأدبية. والمكان، هو ليس بيئة جغرافية، فحسب، بل هو بيئة ثقافية وحضارية. وكل بيئة ثقافية تنتج ظواهر أدبية مميزة، لها ملامحها وخصوصيتها . ولأدباء المهجر رؤيتهم الخاصة، التي توغل في التحرر والتجديد.

معالم الكتاب :

ويحتوي الكتاب العناوين التالية :

* تمهيد، يتضمن لمحة تاريخية عن أوضاع بلاد الشام في فترة الهجرة، ابتداء من فتنة عام ١٨٦٠. ويعدد الأسباب التي دعت إلى الهجرة. ونؤكد على أهمية هذا التمهيد، لأن لا شيء يولد خارج التاريخ؛ وفكر الإنسان لا يمكن أن يعزل عن مجرى عصره، وحوادث زمانه، لأنها تشكل الإطار التاريخي والحضاري والاجتماعي والشخصي، في تفاعل جدلي معقد.

*** القسم الأول: القصة القصيرة.**

- الباب الأول: الرؤية الموضوعية.

ونرصد في هذا الباب المضامين التي تناولها الكتاب، في قصصهم القصيرة.

وقد جاءت في ثلاثة فصول :

١ - الفصل الأول: المضمون الاجتماعي.

وندرس خلال هذا الفصل المواضيع التالية :

التعاطف مع الضعيف والفقير - التعاطف مع المرأة والدفاع عنها - انتقاد رجال الدين.

٢ – الفصل الثانى: المضمون الذاتى.

ندرس خلال هذا الفصل، المواضيع التالية :

أثر الهجرة، والغربة – كراهية المدينة، والحنين إلى القرية.

٣ – الفصل الثالث: المضمون الفكرى.

ندرس خلال هذا الفصل، المواضيع التالية :

قصص الحرية الفكرية (على كل لسان) – القصص الرمزى.

– الباب الثانى: الرؤية الفنية.

نرصد، فى هذا الباب، السمات الفنية، للقصة القصيرة، وقد جاءت فى أربعة فصول :

١ – الفصل الأول: صورة المكان.

ندرس، من خلال هذا الفصل، البيئة، فى القصة المهجرية: أثرها، وفنية توظيفها ورسم البيئة الطبيعية وأهميتها، فى تكتيك القصة.

٢ – الفصل الثانى: الشخصية.

ندرس خلال هذا الفصل، سمات الشخصية، فى القصة القصيرة المهجرية، وطريقة توظيفها فنيا.

٣ – الفصل الثالث: البنية الكلية.

ندرس خلال هذا الفصل، أسلوب القصة القصيرة، وبناءها الفنى واللغوى.

٤ – الفصل الرابع: بين الحقيقة والخيال.

ندرس، خلال هذا الفصل تطور القصة، من خلال الاتجاهات الأدبية: الواقعية والرومانسية، والمزج بينهما. وأثر كل اتجاه على الأسلوب القصصى.

القسم الثانى: الرواية.

- الباب الأول: الرؤية الموضوعية.

نرصد، فى هذا الباب، القضايا الموضوعية التالية: الثنائية والحلم الصوفى - الصراع الحضارى - صورة المرأة، فى الرواية المهجرية. وذلك فى الفصول التالية :

١ - الفصل الأول: الثنائية والحلم الصوفى. ندرس، فى هذا الفصل فلسفة المهجريين، وموقفهم من الثنائية، والتركيز على موقف نعيمه التوفيقى، والذى يقتضى فناء أحد الطرفين فى الآخر. وإبراز الذهنية الفلسفية التى تدور حول محور التصوف.

٢ - الفصل الثانى: الصراع الحضارى. ندرس فى هذا الفصل، الأزمة الحضارية التى تعرض لها أدباء المهجر، أثناء وجودهم فى المجتمع الأميركى - وتمثلت فى شخصيات رواياتهم. واقتضت الدراسة، عقد مقارنة مع أدباء المشرق، الذين عانوا من أزمة حضارية مماثلة، أثناء تواجدهم، فى أوروبا.

٣ - الفصل الثالث: صورة المرأة.

ندرس فى هذا الفصل، كيف بدت صورة المرأة، فى الرواية المهجرية. وذلك من خلال الرواية الاجتماعية - والرواية الرومانسية - والرواية الفلسفية.

- الباب الثانى: الرؤية الفنية.

ندرس فى هذا الباب السمات الفنية للرواية المهجرية، من خلال الموضوعات التالية :

الرمز فى الرواية المهجرية - عنصر الزمن وكيفية توظيفه فى الرواية - البنية الكلية.

١ - الفصل الأول: البنية الفنية وندرس فى هذا الفصل تكنيك الرواية المهجرية.

٢ - الفصل الثانى: الشخصية.

ندرس فى الفصل نماذج الشخصيات البشرية فى رواية المهجر من مركبة ونامية ونمطية.

٣ – الفصل الثالث – عنصر الزمن :

ندرس فى هذا الفصل أهمية الزمن فى الرواية، وكيفية توظيف عنصر الزمن لاسيما فى رواية "لقاء" ورواية "اليوم الأخير"، التى تقوم أصلاً على فكرة الزمن.

٤ – الفصل الرابع: الرمز

ندرس خلال هذا الفصل استخدام الرمز فى الفن القصصى، وأهمية توظيفه، ونركز على أهمية الرمز فى رواية "مرداد"، لميخائيل نعيمة.

– الباب الثالث: اتجاهات الرواية.

ندرس خلال هذا الباب اتجاهات الرواية المهجرية، ونرصد اتجاهين :

(١) اتجاها فكريا، فلسفيا، تمثله روايات "نعيمة، وارم ذات العماد" لجبران.

(٢) رواية الحب الرومانسية، وتتضمن :

** تجربة أدبية وحيدة، فى الرواية التاريخية، هى "ديك الجن الحمصى" – لنسيب عريضة.

** رواية حب ذاتية، تتمثل فى "الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران.

* الخاتمة: وتتضمن خلاصة الكتاب.

المصادر التى سوف نعتمدها فى دراستنا هى :

الأعمال القصصية والروائية التى درست، أو ساعدت فى الدراسة.

(١) أعمال جبران خليل جبران.

- عرائس المروج - ١٩٠٥.
- الأرواح المتمردة - ١٩٠٨.
- الأجنحة المتكسرة - ١٩١٢.
- دمعة وابتسامة - ١٩١٤.
- العواصف - ١٩٢٠.
- إرم ذات العماد - ١٩٢١.

(٢) عبد المسيح حداد.

- حكايات المهجر - مسلسلة فى السائح (١٩١٢) - نشرت ١٩٢١.

(٣) أمين الريحانى.

- المحالفة الثلاثية - ١٩٠٣.
- المكارى والكاهن - ١٩٠٤.
- سجل التوبة - ١٩١٤ - مسلسلة فى جريدة السائح.
- زنبقة الغور - ١٩١٥ - مسلسلة فى جريدة السائح.
- خارج الحريم - ١٩١٧.

(٤) وليم كاتسفيلس.

- قصة أم - ١٩١٦ - الفنون - نيويورك.
- القلوب الجائعة - ١٩٢١.

(٥) نسيب عريضة.

- ديك الجن الحمصي - ١٩١٦.

- قصة الصمصامة - ١٩٢١.

(٦) ميخائيل نعيمة.

المجموعات :

- كان ما كان - بين ١٩١٥ - ١٩٢٥ ونشرت ١٩٣٧.
- المراحل - ١٩٢٣.
- جبران خليل جبران - ١٩٣٤.
- البيادر - ١٩٤٥.
- الأوثان - ١٩٤٦.
- كرم على درب ؟
- صوت العالم - ١٩٤٨.
- في مهب الريح - ١٩٥٣
- دروب ١٩٥٤.
- أكابر - ١٩٥٦.
- أبعد من موسكو ومن واشنطن - ١٩٥٧.
- سبعون (٣ أجزاء) - ١٩٥٩ - ١٩٦٠
- أبو بطة - ١٩٥٩.
- هوامش - ١٩٦٥.

أحاديث مع الصحافة - ١٩٧٣.

الروايات :

- مذكرات الأرقش – ١٩١٧ – ونشرت ١٩٤٨ –.
- اليوم الخير – ١٩١٧ – نشرت ١٩٦٣.
- لقاء – ١٩٤٦.
- كتاب مرداد – ١٩٥٢.
- يا ابن آدم – ١٩٦٩.

التمهيد

إن تعاقب الهجرات البشرية قديم قدم التاريخ. ومنذ آلاف السنين، يحاول الإنسان الخروج من طوق ضيق فرضته عليه ظروف معيشته، للبحث عن حياة أفضل، خارج حدود أرضه. فالإنسان يصارع بيئته، كما يصارع ظروف مجتمعه، ويصارع قدره. وهناك صلة وثيقة بين نشوء الحضارات، وبين الهجرة، وتنعكس هذه الصلة في الامتزاج بين الحضارات والثقافات الإنسانية، واللقاح بين العقول والتجارب والخبرات المتباينه، التي تؤدي إلى النضج والتكامل.

والإنسان العربي كان دوما ينشد شيئًا أوسع من ذاته، ويريد توسيع رقعة وطنه. من هنا كان السعي للوحدة العربية، وتوسيع رقعة الأرض طابعا للنضال السياسي، ومن هنا أيضا كانت المهاجرة سعيا للتوسع الحضاري.

ولا بد من الإشارة إلى إن الهجرة السورية[1] في النصف الثاني من القرن التاسع عشر - إذا قيست بعدد السكان الأصليين في البلاد، وبالصعوبات التي تغلب عليها المهاجرون - تعتبر هجرة تاريخية كبيرة جديرة بالدراسة والتأمل. إذ تشير المصادر التاريخية إلى أن عدد الذين ارتحلوا عن البلاد بلغ حوالي مليون فرد، في حين كان يبلغ عدد سكان سوريا الطبيعية آنذاك ثلاثة ملايين نسمة.

وهذا يعني أن ثلث سكان البلاد قد هاجر عنها[2] " حتى أنك قلما تجد في لبنان أسرة ليس من أعضائها أحد مهاجر بل أن بعض هذه الأسر قد نزح أكثر أعضائها أو كلهم"[3].

---

(١) سوريا في ذلك الوقت كانت تضم سوريا ولبنان وفلسطين.

(٢) المغتربون العرب في أميركا الشمالية - د. جورج طعمة ص ١١.

(٣) الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث - أنيس المقدسي - ص ٢٧٨.

وإنه ليدعو إلى التساؤل: ما الذى اقتلع هذا العدد الهائل من السوريين من أرض آبائهم وأجدادهم، وطوح بهم فى بلاد غريبة الوجه، واليد، واللسان، والآداب، والعادات، على بعد آلاف الأميال عبر البحار؟ ما الذى هجّر هذه الزرافات من البشر، دافعا بها نحو المجهول، بعيداً عن الأهل والوطن ؟

تعود الهجرات إلى أسباب عديدة معقدة: منها اقتصادية، ومنها سياسية، ومنها اجتماعية، ومنها فكرية وعقائدية ونفسية.

نحاول هنا إيجاز دوافع هذه الهجرة :

١ - الأسباب السياسية :

كان ضعف الدولة العثمانية دافعًا لأن تلعب بها أهواء الانتهازيين، والطامحين إلى الاستقلال، فأصبحت سوريا فى أوائل القرن التاسع عشر فريسة للولاة المستبدين، أمثال الجزار، وعبدالله باشا، أو الأمراء الطامعين فى لبنان...

وعمد محمد على إلى العصيان فى مصر... ثم أندفع مفتونا بشهوة السلطان، وتحريض ذوى المصالح، فحمل على سوريا عام ١٨٣٢، وأعانه الأمير بشير الشهابى على ذلك، وظلت سورية تابعة لمصر تسع سنين، ثم رجعت إلى سيادة الدولة العثمانية، وانسحب الجنود المصريون[٤]... وتوالت القلاقل على سوريا لفساد الحكام... وغرقت شئون الجبل فى الفوضى، وبات سواد الشعب يلقى الكثير من العنت، فى ظل هذا الحكم، وأخذت روح التمرد تستجمع الأسباب، لثورة الفلاحين ضد الأمراء، حتى كانت سنة ١٨٥٩، فاندلعت شرارة الثورة، فى بلاد كسروان. وقام الفلاحون بثورة عنيفة ضد مشايخ آل الخازن. ووجد الأمراء والمشايخ، فى الجبل أن هذه الثورة إذا لم تتجه منحى آخر، فإنها ستنالهم بضرر، من هنا قلبوها إلى فتنة دينية، غذاها الاستعماريون، من رجال الدول الأوروبية، بالمال والتحريض والتشويه... فأدى ذلك

(٤) تاريخ آداب اللغة العربية – جرجى زيدان – ص ١٣ وتاريخ سوريا ولبنان – فيليب حتى.

إلى مذابح عديدة بين المسيحيين والدروز، فى جبال لبنان، وكان آخرها وأفظعها مذبحة سنة ١٨٦٠.

وامتدت المعارك من الجبل حتى شملت كل سوريا، واتخذت شكل صراع دينى عنيف. وكانت الدول الأجنبية تتدخل لإذكاء الفتن الطائفية والاستفادة منها، لمد نفوذها وسيطرتها على البلاد...

* * *

فى عام ١٨٦١، على أثر مذبحة الستين المذكورة، لم يكن بد من تدخل الباب العالى والدول الأجنبية: فأرسلت فرنسا حملة نزلت إلى البر فى بيروت فوطدت السلام، وتم وضع (النظام الأساسى) لتحسين الإدارة فى لبنان، ثم عدل عام ١٨٦٤.

وينص هذا النظام على وضع جبل لبنان تحت حكم (متصرف) مسيحى يعين بمعرفة الباب العالى، وبموافقة خمس دول أجنبية: فرنسا وانجلترا وروسيا وبروسيا والنمسا، ثم اضيفت إيطاليا عام ١٨٦٤. ودعيت المتصرفية متصرفية جبل لبنان، واقتطعت منها بيروت وصيدا ووادى التيم والبقاع. وأشرف على حفظ النظام جند محليون، ولم يتدخل الجيش التركى فى شئون الأمن.

ومنذ ذلك الحين أصبح لبنان مستقلا عن الدولة العثمانية فى تصريف أموره الداخلية. وكفلت حمايته الدول الكبرى. وإن كان لهذا النظام بعض النتائج الإصلاحية، الداخلية، كإنشاء المدارس، والمطابع، ودخول الإرساليات الأجنبية(٥). إلا إنه – من ناحية أخرى – عاد على البلاد بضرر كبير:

إذ أنه حصر الجبل فى حدوده الضيقة. واقتطاع الثغور البحرية والسهول الخصبة منه، وضع أهله فى ظروف مؤلمة، وفى ضنك شديد من العيش: لقد اقصاهم عن الأراضى الخصبة ظلم الحكام العثمانيين، واستبدادهم، وجورهم.

---

(٥) تاريخ آداب اللغة العربية (تفاصيل عن النهضة).

وأدى هذا الظلم السياسى إلى ضيق اقتصادى شديد. زد على ذلك شعور السوريين بعدم الانتماء إلى وطن، أثناء حكم العثمانيين لبلادهم، وتعرضهم لألوان الاضطهاد والحرمان، وبخس الحقوق وانعدام الحريات وتضييق فرص العمل، إلى جانب فرض الضرائب الباهظة التى ترهق كواهلهم.

وضيق العثمانيون على شباب البلاد بإجبارهم على الخدمة فى الجيش العثمانى، وعلى أعمال السخرة، التى يجبرون عليها مكرهين صاغرين، وإلا تعرضوا لصنوف الأهانات والعذاب. فتدفقت الهجرة من جبل لبنان، وحمل المهاجرون معهم شعوراً عميقا بالاغتراب، والحرمان والاضطهاد، لازمهم فى غربتهم، ووجد منفذًا رائعًا للتعبير عنه فى أدب المهجريين، فى شعرهم ونثرهم وأعمالهم القصصية(٦).

ونلاحظ إن الصحف التى أصدرها المهجريون كانت ناقمة على الحكومة التركية وظلمها واضطهادها، وكانت تعلن عن تعطش الجميع للحرية والسلام، تحت سماء يعيش المرء فيها حرا شريفا، لا تعيقه السياسة عن التقدم والرقى.

وقد نشر أحد مراسلى الصحف خبرا فى مارس ١٩١٣ مفاده: "ما من باخرة تترك الشواطئ السورية إلى أميركا إلا وهى مشحونة بالمهاجرين، وأكثرهم مسيحيون فارون من الخدمة العسكرية"(٧).

٢ – الأسباب الاقتصادية :

يرى الدكتور فيليب حتى(٨) إن العامل الرئيسى الذى حدا بالسوريين للجلاء عن بلادهم إنما هو العامل الاقتصادى. فسوريا فى الأصل بلاد فقيرة التربة، قليلة المعادن،

---

(٦) المغتربون العرب فى أميركا الشمالية – جورج طعمة – ص ٣٨.
(٧) السوريون فى الولايات المتحدة – فيليب حتى ص١٢.
(٨) المصدر السابق ص ١٠.

محدودة الصناعة والزراعة. ومما زاد مأساة جبل لبنان اقتطاع الثغور والسهول الخصبة من متصرفيته بناء على نظام عام ١٨٦١-١٨٦٤ - الذى أشرنا إليه. فكان انتاجه الضئيل لا يفى بحاجات أهله المتزايدين فى العدد... فما كان عليهم سوى الارتحال.

وبفتح قناة السويس عام ١٨٦٩، تأخرت تجارة سوريا البحرية من ناحية، ومن ناحية أخرى فتحت أسواق مع الشرق الأقصى، مما أدى إلى بوار تجارة الحرير الطبيعى الذى كانت تعتمد عليه سوريا اقتصاديا، وذلك بمنافسة الحرير الصينى واليابانى، فى أسواق ليون. وبمضى الوقت زاد الضيق على الفلاحين فى سوريا. وقد حاول تجار الحرير فتح أسواق لهم فى أميركا، ولكن محاولاتهم باءت بالفشل.

ومما زاد سوء الحالة الاقتصادية تفشى أمراض النبات فى كروم العنب. ووقف الفلاح الجاهل عاجزاً عن محاربة هذه الأمراض. "ولما كانت موجة المهاجرة أشدها فى تلك الأثناء، لم يبق لدينا من شك بوجود علاقة سببية بينها وبين مواسم الحرير والكروم"[٩]... كما أن ظلم الحكام وتعسفهم وعبثهم بأرزاق الناس، واستباحتهم أملاكهم، كان من أسباب تدهور الوضع الاقتصادى فى البلاد. وقد عبر الشاعر اللبنانى أمين ناصر الدين عن الاضطرار للهجرة بقوله :

أمسى بنوك وما فى الحى مرتزق لهم ولا لأبى منهم شغل
فأزمعوا البعد عن أوطانهم حذرا من فاقة أهلها بين الورى همل
مضوا وقد حملتهم كل جارية تفرى العباب وفيها النار تشتعل
لم يبرحوك اختيارا بيد أنهم ضاقت بهم جنبات العيش فانتقلوا[١٠]

(٩) السوريون فى الولايات المتحدة ص ١١.
(١٠) الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث - أنيس المقدسى - ص ٢٧٩.

٣ - العوامل النفسية :

لا شك أن حياة الفقر والضنك كانت عاملا قويا، يدفع السوريين إلى القذف بأنفسهم فى عالم مجهول، ولاشك أيضا، أن ظلم الحكام وتعسفهم، وفقدان الحرية والأمان، يدفع الناس إلى طلب الخلاص، خارج حدود بلادهم. ولكننا نرى - إلى جانب الأسباب التى ذكرنا - أسبابا أخرى نفسية وفكرية، دفعت السوريين إلى الهجرة. ويؤكد بعض الباحثين[11]، إن السبب الأساسى للهجرة إنما هو سبب نفسى، يعود إلى طموح كامن فى طبيعة السوريين، منحدر إليهم من أجدادهم، ونزوع إلى الكمال، والتطلع إلى عيش أفضل، وميل إلى التقليد والاقتباس، وحب للمخاطرة، وغرام بكل جديد.

أما ميلهم للاقتداء بالغرب، فلاعتقادهم أن الأخذ بما أخذ به الغرب من أسباب الحضارة وسيلة لزيادة الثروة والقوة. ولولا الطموح إلى الكمال، لما أنكر السوريون واقعهم المؤلم، فهاجروا وناضلوا فى سبيل حياة حرة مستقلة...

" إن الميل إلى التقليد لا يفقد الشامى أصالته، لأنه لا يقلد إلا طلبا للكمال، ولا ينتقل من طور إلى آخر، إلا رغبة فى مجاراة من هو فى نظره أرفع أدبا، وأغزر علما، وأكثر قوة ومالا.. وهو قادر على هذا الانتقال السريع... لما حبته به الطبيعة من ذكاء فطرى، وفطنة نادرة ... وسرعة تكيف ومؤالفة..."[12].

ولا بد من الإشارة إلى أن من الأسباب القوية للهجرة: اتصال السوريين بالغرب، وانتشار التعليم فى البلاد، واليقظة ونمو الوعى، وتأثير المبشرين ... كما أن الاختلاط بالسياح الأجانب أثار فى نفوسهم الشوق للاطلاع على المدنية الغربية وطرق الحياة الغربية، فأيقظت هذه الأسباب شعورهم بالظلم، والضيق الاقتصادى، وحملتهم على المخاطرة فى سبيل حياة أفضل. "ولقد كان هم المهاجرين، أولا، جمع المال وإرساله،

---

(١١) الاتجاهات الفكرية فى بلاد الشام - جميل صليبا - ص ٥٤.

(١٢) المرجع السابق - ص ٢١.

أو العودة به إلى أهلهم وانسبائهم، فتدفقت ملايين الريالات على البلاد"[١٣]... وحين نجح أوائل المهاجرين، ووصلت أخبارهم إلى الوطن، سرت العدوى النفسية والاجتماعية، فأقبل على الهجرة أفواج تلو أفواج طلبا للثروة، والأمان، والحرية ...

ومن أسباب الهجرة، ما يتعلق بالبلاد الاميريكية التى هاجروا إليها، وما فيها من إغراءات، بهرت المتطلعين إلى الحرية: فالتاريخ الأميريكى هو بإيجاز، قصة لقاء بين (رجال لا أرض لهم وأرض لا رجال فيها)، وتدفق المهاجرين من عدة أمم وشعوب، ومن بلاد مختلفة فى العالم، لتكوين أمة جديدة، ونسج قومية واحدة، متنوعة الخيوط والألوان، قوامها (طريقة جديدة فى الحياة ونظام جديد فى الديموقراطية وأسلوب الحكم)[١٤] ... وقد فتحت أميركا أبوابها لشعوب الأرض، فتوافد إليها الأوروبيون، وشعوب آسيا، واليابانيون، ويهود شرق أوروبا، ثم السوريون، والأرمن، نتيجة للاضطهاد، والمذابح التى تعرضوا لها. وقد استوطن القسم الأكبر، من المهاجرين العرب ديار غربتهم بحثا عن الأمان، والحرية، والعيش الأفضل.

أشرنا إلى تدنى الوضع الاقتصادى والاجتماعى والسياسى فى البلاد، فى فترة الحكم العثمانى، ولابد من الإشارة، إلى أن الوضع الأدبى، واللغوى لم يكن أوفر حظا: إذ تدنى مستوى اللغة العربية إلى حالة مزرية، وتدنى الأدب إلى وضع الانحطاط والتقهقر، حيث افتقر إلى الابتكار والأصالة، ودخل فى طور التقليد العقيم والركاكة اللغوية. وكان ذلك نتيجة مؤكدة للسياسة المغرضة التى اتبعها الحكم العسكرى العثمانى لمحاربة اللغة العربية، وإعطاء الصدارة للغة التركية فى الدواوين، والمحافل الرسمية، والأوساط الأدبية. فانطفأ سراج اللغة العربية، على المستوى السياسى، والثقافى، والفكرى. وصودر الفكر العربى، والحريات، وعلق المثقفون على أعواد المشانق، مما أدخل العرب فى دوامة الحيرة الفكرية، والقلق النفسى.

---

(١٣) الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث – أنيس المقدسى – ص ٢٧٩.

(١٤) المغتربون العرب فى أميركا الشمالية – جورج طعمة ص ٣٤.

فالانفصام الثقافى، والتمزق السياسى، أديا إلى ضياع الشخصية، وإلى التخبط والحيرة، فأصبح العرب غير قادرين على أن ينهلوا من معين التراث، لإحيائه فى أجواء الحاضر، ليكون أدبا واعدا فى المستقبل، ولا هم قادرون على التحرر من قيود الماضى، والانخراط فى تيار التجديد والحداثة.

لكن الشرارة المباركة بالنسبة للثقافة العربية، والأدب العربى - بل وبالنسبة للحركات الوطنية العربية ككل - انطلقت مع عصر النهضة، بفضل التعليم الذى فتحت له مدارس، فى كافة المناطق، والجاليات الأجنبية، حاملة معها الثقافة الفكرية، والمطابع والصحف، والبعثات إلى بلاد الخارج(١٥).

* * *

أما على الضفة الأخرى من العالم، فكانت بوادر حركة أدبية عربية ترى النور، فى أميركا، يحمل لواءها مجموعة من السوريين واللبنانيين، استقروا بعيدا عن الوطن إلا انهم لم يفقدوا الشخصية العربية، بل حملوا إلى المهجر، لغتهم وأدبهم، فأنشئوا الصحف والنوادى الأدبية، وشاركوا العالم العربى فى نهضته الفكرية، فنبغ بينهم جماعة من كبار الكتاب والشعراء، اطلقنا عليهم لقب (مدرسة المهجر)...

"وقد خلق هذا الأدب فى بلاد الشام اتجاهات فكرية جديدة، وامتزج بمشاعر الشاميين ومنازعهم، فى حنينه إلى الأوطان، ودعوته إلى الإصلاح، وحماسته القومية، ونزعته الاتباعية تارة، والإبداعية تارة أخرى ..."(١٦).

---

(١٥) المؤلفات الكاملة للدكتور إسماعيل أحمد أدهم ج٢ - ص ٥٢٧ - تنازعت اللبنانيين فى وقت واحد الثقافات اللاتينيه والسكسونية والروسية، من جانب الغرب، والثقافتان العربية والعثمانية، من جانب الشرق.

(١٦) الاتجاهات الفكرية فى بلاد الشام - جميل صليبا - ص ٥٥.

وقد أشار حافظ ابراهيم فى قصيدته (لمصر أم لربوع الشام تنتسب) إلى فضلهم على اللغة والأدب قائلا :

ما عابهم أنهم فى الأرض قد نثروا | فالشهب منثورة مذ كانت الشهب
سعوا إلى الكسب محمودا وما فتئت | أم اللغات بذاك السعى تكتسب
فأين كان الشاميون كان لها | عيش جديد وفضل ليس يحتجب(١٧)

وقد حظى هذا الأدب فى شرقنا العربى باهتمام شديد، من النقاد والدارسين.

وكما وجد له أنصارا يتحمسون له، ويتأثرون به، فقد وجد أيضا خصوما يناصبونه العداء، لما كان يأخذه عليه الجامدون، من خروج على الدروب المألوفة، وإنكار القيم الفنية الموروثة.

إن هذا الأدب، بصورته الجديدة، لم ينفصل عن الأدب العربى العريق، وإنما كان لبنة أضيفت، إلى صرح أدبنا الشامخ ... ولا يضير هذا الأدب أن يكون مصبوغا بلون الآداب الأجنبية، فالتأثير والتأثر هما رئة الحياة فى الآداب الخالدة والأمثلة على ذلك كثيرة فى تاريخ الآداب.

إن أهم ما يميز أدباء المهجر جمعهم بين ثقافات عدة، والاستفادة منها، وتمثلها، ثم الكتابة، على ضوء هذه الثقافات، بطريقة حديثة مبتكرة. لقد أتقن أكثر أدباء المهجر اللغات الأجنبية، واطلعوا على آدابها.

فنعيمة كان يتقن الروسية، والإنجليزية، والفرنسية، إلى جانب لغته العربية. وتمكن من قراءة كبار الأدباء الروس، مثل: ديستويفسكى وتولستوى وتورجنيف وجوجول، كما تأثر بالناقد الروسى بلنسكى. ووليم كاتسفيلس كان يجيد الإنجليزية والفرنسية، وجبران كان يجيد الإنجليزية والفرنسية، ونسيب عريضة كان يقرأ الروسية إلى جانب الإنجليزية، وعبد المسيح حداد كان يعرف الإنجليزية، والريحانى تأثر

---

(١٧) ديوان حافظ إبراهيم – ج١ – ص ٢٦٨.

بأسلوب كارليل وامرسون ووالت هويتمن .... ومما لا شك فيه، أن أدباء المهجر أفادوا من احتكاكهم بالآداب الغربية ... "... إن ما لاقوه من غنى، فى خزائن الآداب الغربية، ساعد إلى حد كبير، على تفتح مواهبهم واستثمارها، كل على هواه، وبالطريقة التى تلائم ميوله ومزاجه ..."(١٨).

على يد هذا الرعيل، من المهجريين، عرف الأدب العربى التجديد، فى الشعر والنثر. وظهرت فى أميركا عدة صحف باللغة العربية تدعو إلى التجديد، وتنشر الحديث من نتاج الشعراء والكتاب، أمثال الريحانى وجبران ونعيمة، هذا النتاج الذى يحمل الجديد من الموضوعات، والفنون، والأساليب.

لقد تبنى أدباء المهجر قيما جديدة، وأهدافا جديدة، ونظرات جديدة فى الأدب والنقد، قنن معظمها فى (غربال) ميخائيل نعيمة. فأدب المهجر كان أول موجة فى أدبنا العربى الحديث استحقت أن تقف إلى جانب الآداب العالمية المعاصرة وقفة الند للند. وذلك بتحرير الأدب العربى من ربقة التقليد القديم، وجعل الأدب العربى معرضا للفكر الحى وللقلب النابض وللقريحة الحرة.

---

(١٨) النثر المهجرى – عبد الكريم الأشتر – ص٣٠.

القسم الأول

القصة القصيرة

- الباب الأول: الرؤية الموضوعية.
- الباب الثانى: الرؤية الفنية.

القسم الأول

القصة

المقدمة :

إن القصة فن قديم، ترجع بعض نصوصه إلى الآداب الفرعونية واليونانية والرومانية، لأن القصة تعبر عن تجربة إنسانية طوال عصور التاريخ، وتعكس حاجات الواقع وضرورات الحياة: فهى من أعرق ألوان الأدب تاريخا، كما أنها تعد، وهى فى شكلها الفنى الحديث آخر الأجناس الأدبية ظهورا ! ورغم التشابه بين القصة القديمة والقصة الحديثة، إلا أن الاختلاف بينهما بين واضح.

وكتاب العصر الحديث لم (يخترعوا) فن القصة، وإنما أعطوه شكلا جديدا ومضمونا حديثا يتسق مع طبيعة التطور الاجتماعى، فالإنسان يطور معارفه وآدابه فى الوقت الذى يغير فيه مسيرة مجتمعه. ويرى بعض نقاد الأدب أن القصة - كما نعرفها اليوم - هى نوع أدبى (جديد) على الآداب العالمية كلها، وعمرها لا يزيد على قرنين من الزمان. ويرتبط هذا النوع الأدبى بظهور الطبقة البرجوازية فى المجتمعات العالمية. وهذا يعنى أن أى تغير فى مسيرة الأدب يكون بالضرورة نتيجة لتغير واقع المجتمع[1].

وقد عرف نقاد الأدب القصة الحديثة كما يلى:" هى تجربة إنسانية، يعبر عنها أدبيا بأسلوب النثر: سردا وحوارا من خلال تصوير شخصية فرد أو مجموعة أفراد،

(١) دراسات فى نقد الرواية - طه وادى - ص ١٧.

يتحركون فى إطار اجتماعى محدود المكان والزمان، ولها امتداد معين من ناحية الطول أو القصر، يحدد شكلها النوعى من حيث كونها رواية أو قصة قصيرة"(٢). وعبر نقاد آخرون عن أهمية القصة القصيرة بقولهم:

"... هى تطوير عصرى لفن قديم هو فن الحكاية، مصاحب للتطور العلمى الذى قدمته المطبعة والصحيفة لأدوات النشر والاتصال الجماهيرية. وإذا استعرضنا الفنون الأدبية اليوم ومدى استجابتها للتطورات السريعة، ومدى تعبيرها عن هموم العصر واليوم والساعة لوجدنا أن القصة القصيرة تنفرد بحضورها وحيويتها وحساسيتها لأنها الفن الأدبى القادر على التقاط نبض العصر والتعبير عن التطورات الجارية فى المجتمع"(٣).

أما فى أدبنا العربى، فالفن القصصى لاقى إهمالا وعنتا من جمهور القراء والأدباء – على السواء. وكان النقاد لا يعترفون به فنا أدبيا. والمؤلفون القدامى، كثيرا ما سخروا من القصاص وتندروا بهم، فعل ابن عبد ربه، حين أدرج لهم فى كتابه عنوانا يحمل الكثير من الازدراء، هو: (مجانين القصاص)(٤).

وما سلمت القصة فى العصر الحديث من نظرة الاستخفاف، إذ تعالى عليها المحافظون، واعتبرها الخاصة من لغو الكلام، وسخر منها النقاد، فاعتبرها العقاد (قنطار خشب ودرهم حلاوة)(٥)... "وقد كان الأدباء يحتقرون كتاب القصة ويعدونهم فئة متخلفة من ذوى المواهب الهزيلة....... متطفلين على موائد الأدب لا يستحقون أكثر من الإهمال والاحتقار"(٦). كما كتب توفيق الحكيم فى (أخبار اليوم) مزدريا القصة بقوله "الفرق بين الأدب والقصة كالفرق بين المناطق العليا فى الإنسان والمناطق الأخرى....."(٧).

---

(٢) دراسات فى نقد الرواية – طه وادى – ص ١٩.
(٣) فن الرجل الصغير فى القصة العربية القصيرة – أحمد محمد عطية – ص ٥.
(٤) العقد الفريد – ابن عبد ربه – ج ٣ – ص٢٤.
(٥) القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث – د. عبد الحميد إبراهيم – ص ٣.
(٦) القصة فى الأدب العربى الحديث – محمد يوسف نجم – ص٣٤ – ٣٥.
(٧) توفيق الحكيم – أخبار اليوم – ٢٧ مارس – ١٩٤٨.

... إلى أن جاء عصر النهضة، فاتسع إطار الثقافة، وتطور الذوق الأدبى العام، وازداد الاحتكاك بالثقافات الغربية، والاطلاع على آدابها "التى يحتل الفن القصصى مكان الصدارة فيها منذ أواسط القرن التاسع عشر"(٨). والذى يرتبط تفرده واستقلاله عن الفنون الأخرى بالكاتب الروسى جوجول (١٨٠٩ -١٨٥٢) الذى يعده النقاد أبا للقصة الحديثة فى كل مظاهرها، والذى قال فيه تورجنيف عبارته المشهورة «لقد اتينا جميعا من تحت معطف جوجـول» إشارة إلى ريادة جوجـول فى هـذا المجال(٩). وقد اتخذ كبار الكتاب الفن القصصى وسيلة للتعبير، واشتهر عن طريقه فحول الأدباء العالميين، مثل تولستوى وتشيكوف وجوركى وتوماس مان وجوته وهمنجواى وتشاينبك و فولكنر و زولا وغيرهم.

وعلى يد رواد الفن القصصى فى المهجر - إلى جانب الرواد الأوائل فى المشرق - شقت القصة العربية طريقها، وسددت أولى خطواتها فى دروب الأدب وتحسست وجودها لتصبح فناً، له مكانته فى الآداب المعاصرة، اعترف به الأدباء والنقاد، وافسحت له الصحف صفحاتها الأولى، وأقبل عليه القراء، يستزيدون منه وينهلون. وسرعان ما احتلت القصة منزلتها فى عالم الأدب، وبرزت بروزا مشهودا بين فنون المعرفة، ووجدت من الأدباء تطلعا إليها وعناية بها، وأقبل عليها القراء اقبالا منقطع النظير، كان من أهم الأسباب التى شجعت الكتاب على العناية بفن القصة. فشاعت كتابتها، وتنوعت ضروبها لأن القصة القصيرة تلائم طبيعة العصر، وروح الحياة العصرية. ولما كان الاقتصاد هو الصفة المميزة للقصة القصيرة فقد، "كانت هى طلبة العصر والرائد لكل أنواع القصة، فهى أحدثها وأكثرها انتشارا"(١٠). وقد غدت القصة القصيرة ميدانا للتعبير عن ذات الإنسان، وتصوير آماله وأحلامه، ومنبرا لعرض أفكاره وأيديولوجيته وفلسفته فى الحياة. كما اشبعت فضوله لاكتشاف أسرار الحياة والكون؛ فأصبحت على قدر كبير من الأهمية لأنها عبرت عن هموم المجتمع، لاسيما

---

(٨) القصة القصيرة فى مصر - شكرى عياد - ص ١.
(٩) الصوت المنفرد - فرانك اوكنور - ترجمة محمود الربيعى ص ١٦.
(١٠) القصة القصيرة فى مصر - شكرى عياد - ص ٣٦.

هموم الإنسان (الصغير) المسحوق، تحت وطأة الحياة المادية. وقد تجاوبت القصة مع البيئة حولها من ناحية، وواكبت تطورات فنون الآداب العالمية من ناحية أخرى؛ فحملت القارىء العربى إلى أجواء المضمون الإنسانى والفنية المتطورة والتجربة الحديثة فى القصة الغربية. ومن خلال شخصياتها وأحداثها وحواراتها، تصور لنا المجتمع وما فيه من صراعات وصدامات لأن "المجتمع متغير متطور متحرك. وهو فى حركته وتغيره وصيرورته فى حاجة إلى فن القصة القصيرة الذى يحتضن أدق جزئيات حياة الفرد داخل المجتمع ويبرز الواقع كحقيقة متحركة ومتطورة، ويكون نتاج فاعلية الإنسان وردود الفعل التى تنعكس فى وجدانه، فالقصة القصيرة هى الفن الذى يعطينا الواقع فى نسيجه الدقيق وفى تعقد اللحظة الزمنية وفى تفتيتها فى وقت واحد"(١١).

وقد ازدهرت القصة القصيرة، وتعددت اتجاهاتها ومدارسها، مستفيدة من علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والتصوف، فغدت قادرة على التقاط ومضات النفس وتحليلها، وعلى سبر أغوار الحياة والغوص فى أسرارها، فتوثق معرفة الإنسان بالحياة.

وقد اختلف الدارسون فى مولد القصة فى الأدب العربى:

فحين يرى الدكتور عبد الحميد إبراهيم أن ".... القصة الفنية تبدأ برواية زينب (١٩١٢) لهيكل، وبقصة القطار (١٩١٧) لمحمد تيمور"(١٢)، يرى الدكتور شاكر مصطفى "أن فرانسيس مراش الشاب الحلبى كان أول قصصى عربى فى العصر الحديث... وأن القصة فى سوريا بدأت فى سنة ١٨٦٢ قبل أن توجد فى أى قطر من الأقطار العربية"(١٣).

---

(١١) اتجاهات القصة المصرية القصيرة – سيد حامد النساج – ص ٣٢.

(١٢) القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث – د. عبد الحميد إبراهيم ص١٤، أنظر أيضا الواقعية فى الأدب – عباس خضر – ص ٦٠

(١٣) التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى – بدوى طبانة – ص ١٧.

ويرى الدكتور بدوى طبانة أن "..... جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وأمين الريحانى ومارون عبود يمكن اعتبارهم الرواد الأوائل للقصة الحديثة"(١٤).

أما الدكتور يوسف نجم فيتخذ موقفًا مبالغًا فيه حين يعلن "... لعل خطوة نعيمة فى (العاقر) - ١٩١٥ هى الخطوة التى كان ينتظرها هذا الفن فى أدبنا حتى يزدهر وتكتمل فيه شروط النضج والإبداع. فقد سبق بها نعيمة المحاولات الأولى التى ظهرت على أيدى محمد تيمور ورجال مدرسته كعيسى عبيد وشحاتة عبيد وطاهر لاشين ومحمود تيمور ويحيى حقى وسواهم.... وستظل أقصوصة العاقر الخالدة فيما عرفت رائدة الاقصوصة العربية الفنية فى المهجر ومصر ولبنان"(١٥).

مهما يكن من أمر، فإن "ما فعله هؤلاء الرواد - وهو فعل عظيم - أنهم رادوا أرضا مجهولة وداروا حول منطقة محرمة كان القرب منها نوعا من المخاطرة أو المهاترة..."(١٦).

والقصة تعيش فترة ازدهار بفضل جيل الرواد الذى أسهم فى تشييد بناء الفن القصصى الحديث. وقد استحق هذا الجيل أن يعتبره مؤرخو الأدب الجيل الرائد لأنه يمثل التجربة الفنية الأولى لذلك الفن الحديث. فابتداء من النصف الثانى من القرن التاسع عشر بدأت فئة من الكتاب اللبنانيين فى أميركا تمارس ألوانا من الأدب القصصى؛ وانسحب هذا النتاج على زهاء نصف قرن. وهذا الأدب القصصى الرائد جدير بكل تقدير لما انتج من زهور أدبية يانعة تحمل طابع الجدة والابتكار. وقد مهد لظهور هذه الحركة القصصية حركة صحفية نشطة ابتداء من عام ١٨٩١ مع صحيفة (كوكب اميركا) فى نيويورك، ثم تبعتها مجلة (المهاجر)، ثم مجلة (الفنون) لنسيب عريضة، ثم (السايح) لعبد المسيح حداد، ثم (السمير) لإيليا أبو ماضى(١٧).....

---

(١٤) التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى - بدوى طبانة ص ١٨.
(١٥) القصة فى الأدب العربى الحديث - ص ٣٠٧.
(١٦) القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث - ص - ١٤٧.
(١٧) القصة فى لبنان - سهيل إدريس - ص ١٣.

وقد مارس أدباء المهجر الصحافة إلى جانب القصة. ولعل ذلك أكسبهم آفاقا واسعة؛ إلا أن كثيرا من بدايات قصصهم اتخذت طابع المقال القصصى.

وتجدر الاشارة إلى أن بواكير القصص النثرية نشر فى الصحف لأن الصحافة كانت المجال الوحيد لأقلام الأدباء والشعراء(١٨). وقد أقبل الأدباء على نشر نتاجهم شعرا ونثرا فى شتى المجالات والموضوعات. وكان من الطبيعى أن تتأثر القصة تأثرا مباشرا بالصحافة وبفن المقال. ومن المقالات القصصية ما كتبه جبران ونعيمة والريحانى فى مجلات الفنون والسائح والسمير. إذ كثيرا ما كان ينحو الكاتب فى مقاله إلى بعد قصصى ليؤكد فكرته أو يبررها للقارىء فى مجال نقده لبعض العادات أو الأفكار السيئة فى المجتمع، وفى سياق منحاه الاجتماعى الداعى إلى الإصلاح.

وهذه المقالات القصصية لم يتوافر فيها مفهوم الفن القصصى إلا بشكل فيه الكثير من السذاجة والبساطة، وهذه المحاولات الأولى تعتبر خطوة تجريبية فى مجال الكتابة القصصية؛ كما فى المقالات القصصية التالية:

من المقالات القصصية التى أوردها جبران خليل جبران

* فى كتاب "دمعة وابتسامة":

- ابتسامة ودمعة - بين الخرائب - الأمس واليوم - أمام عرش الجمال - ملكة الخيال - السلم....

* وفى كتاب "العواصف": فلسفة المنطق - مساء العيد -

أما مقال (فى سنة لم تكن قط فى التاريخ) فقد جاء فى كتاب "البدائع والطرائف".

---

(١٨) كان نتاج المهجريين يظهر فى الصحف الصادرة فى أميركا، وكذلك الصادرة فى المشرق العربى، حتى أن جريدة (القبلة) السعودية كانت منبرا لأفكارهم. انظر: النثر الأدبى فى المملكة العربية السعودية د. محمد الشامخ - ص ٧٠.

وقد غلب على هذه المقالات القصصية صفة الذاتية والعفوية والوصف والمسحة الرومانسية.

كما ورد لنعيمة مقالات قصصية عدة، منها:

* فى كتاب "البيادر": هدية الهم - رغيف وابريق ماء - دولة الانسان - حلم عن موسوليني.

* في كتاب "في مهب الريح": دود الجبن

* في كتاب " النور والديجور": عالم جن جنونه.

ويغلب على هذه المقالات الموضوعية المنحى الفكرى التأملي.

ومن المقالات القصصية أيضا: قطرة ماء - نافذة من السماء، لوليم كاتسفيلس.

وقد جاءت هذه المقالات بأساليب متنوعة، مختلفة.

إن هذه المحاولات تعتبر جسر عبور بين المقالة والقصة الفنية عبر مراحل التطور. ودور المقال الوصفى والمقال الاجتماعى والتأملي يكمن فى التهيئة الأسلوبية والفنية عموما للفن القصصي. فالأسلوب فى هذه المقالات يبتعد عن أسلوب التحليل المقالى إلى أسلوب التأثير العاطفي. كما أن الأسلوب التصويرى كان ذا تأثير فى تطويع الأساليب النثرية لفن جديد هو القصة القصيرة. وهذا ما نراه عند أدباء المهجر ممن عبر الطريق بين فن المقالة وفن القصة عبورا واضحا؛ مع أنهم لم يوجهوا جهدهم كله إلى فن معين، ولم يتركوا المقال إلى القصة، بل كان لهم نتاج فى مجالات الشعر والمقال والرواية والنقد الأدبى - إلى جانب القصة.

إن التأثير المتبادل بين المقال والقصة القصيرة يبدو على وجهين: الوجه الأول كان فى المقال القصصى الذى شكل جسر عبور بين المقالة والقصة القصيرة.

والوجه الآخر كان فى تلك القصص التى يقترب كتابها فى خصائصهم التعبيرية من فن المقال، وبخاصة ما كان موضوعها اجتماعيا اصلاحيا؛ إذ يبتعد فيه الكاتب - بسبب التقرير والتحليل - عن الأصول الفنية للقصة...... "إذ أن ثمة صلة بين نشأة

النثر القصصى وبعض ضروب فن المقالة، كالمقالة الوصفية ومقالة الإصلاح الاجتماعى ومقالة التأمل الفكرى والتعبير الشعورى. فكتاب هذه الألوان من فن المقال يبذلون اهتماما لترتيب السياق وعرض القضية أو الموقف الفكرى؛ وقد يهتمون بألوان من الحوار. وكل هذه عناصر أولى للفن القصصى. و لا نقول أن فن القصة ينشأ عن هذه الضروب من فن المقال، ولكننا نقول إن أدب المقال الذى تتوفر فيه صفات بعينها يعين – مع عوامل أخرى – على نشأة الفن القصصى.... إذ يهىء خواطر القراء لفن القصة، كما يهىء أقلام الكتاب والأدباء لدخول ميدان هذا الفن....."[١٩].

لقد أغرم كتاب المهجر بالقصة واقبلوا على كتابتها وقد اعترف نعيمة بأن أحب الفنون الأدبية إلى قلبه المقالة والقصة. كما أغرم جبران بالفن القصصى وحض على كتابته وأعلن عن مسابقة للقصة يدفع هو جائزة الفائز فيها من ماله الخاص. وكان يرى أن الشرقي يميل بطبعه إلى سرد الحكايات، بل هو الذى ابتدع هذا الفن[٢٠].

خلف أدباء المهجر تراثا متنوعا من الفن القصصى: ففى مجال القصة القصيرة يأتى فى الطليعة مجموعات كتاب جبران خليل جبران (عرائس المروج) الذى صدر عام ١٩٠٦، ثم بعده بعامين كتاب (الأرواح المتمردة) الذى أصدره عام ١٩٠٨[٢١]؛ كما وردت بعض القصص متفرقة فى دمعة وابتسامة والعواصف.

وكتب ميخائيل نعيمة حوالى خمسين قصة قصيرة تضمها مجموعاته: (كان ما كان) الذى بدأ كتابته عام ١٩١٤ وصدر عام ١٩٣٧ ومجموعة (أكابر) الذى صدر عام ١٩٥٦

---

(١٩) نشأة القصة القصيرة فى أدبنا الحديث – عبد الله آل مبارك – ص ٦١٩ – ٦٢٣.

(٢٠) فى رسالة إلى (إميل زيدان) عام ١٩١٩ – فى الهلال مارس ١٩٣٤. انظر القصة فى الأدب العربى الحديث – يوسف نجم ص٢٨٤ .

(٢١) مجموعة (عرائس المروج) تضم القصص التالية: رماد الأجيال والنار الخالدة – مرتا البانية – يوحنا المجنون. ومجموعة الأرواح المتمردة تضم: وردة الهاني – صراخ القبور – مضجع العروس – خليل الكافر.

ومجموعة (أبو بطة) الذى صدر عام ١٩٥٩[٢٢]. كما جاءت بعض قصصه فى تضاعيف كتبه المتعددة الأخرى.

أما أمين الريحانى فجمع أقاصيص مختلفة البيئة والألوان فى مجموعة (سجل التوبة)[٢٣].

إلى جانب هذه المجموعات هناك قصص كثيرة نشرت فى الصحف مثل (قصة أم) لوليم كاتسفيلس؛ وجاءت بأسلوب الشعر المنثور وجعلها فى ستة مقاطع[٢٤].

ونشر عبد المسيح حداد قصص (حكايات المهجر) فى مجلته السائح ويصور فيها حياة العرب فى أميركا بأسلوب القصص القصيرة. ثم جمعها فى كتاب سنة ١٩٢١.

وتصلح هذه القصص الواقعية نواة لقصص طويلة تتناول الصراع الذى كان يعيشه العرب فى بلاد المهجر. وربما كانت هذه الحكايات وثيقة أدبية موضوعية إلا أنها تفتقد المقومات الأساسية للبناء القصصى، كما تفتقر إلى "الحدث النامى المتطور المنتهى - بعناصره الأولى - إلى نقطة تنوير تضيئه كله وتكشف عن معناه"[٢٥].

---

(٢٢) مجموعة (كان ما كان) تضم القصص التالية: ساعة الكوكو - سنتها الجديدة - العاقر - الذخيرة - سعادة البيك - شورتى.
مجموعة (أكابر) تضم: أكابر - مصرع ستوت - كسار الحصى - أم وليست بأم - عابر سبيل - عدو النساء - عصفور وإنسان - صادق - موعدان - على الله - هدية - علبة كبريت - ذنب الحمار.
مجموعة (أبو بطة) تضم: أبو بطة - موسيو الفونس - عتاب - التوبة - دجاجة أم يعقوب - اليوبيل الألماسى - شهيدة الشهد - البنكاروليا - جهنم - السرنوك - وذنوب الجليد - ثائران - صديقى عبد الغفار - أصفر الناب - قلامة ظفر - جنديان - زلزال - هدية الحيزبون - ميلاد جديد - الورقة الأخيرة.

(٢٣) مجموعة (سجل التوبة) تضم: شريف افندى - عبد الحميد - نبوخذ نصر - إكليل العار - بقضاء وقدر، وكتب المكارى والكاهن ينتقد فيها رجال الدين.

(٢٤) بلاغة العرب فى القرن العشرين - ص ١٨٤. ومجلة الفنون.

(٢٥) النثر المهجرى - عبد الكريم الأشتر - ص ٥٩.

الباب الأول

الرؤية الموضوعية

الفصل الأول

المضمون الاجتماعى

إن مشكلات المجتمع، ومعاناة الفرد فى مجتمعه من المسائل التى شغلت فكر الأدباء وأثارت اهتمامهم، فغاصت فيها أقلامهم متابعة وتحليلا ونقدا؛ لاسيما وأن الاديب أشد الناس شعورا بطبيعة العصر وأكثرهم رصدا لمتغيراته. ولا بد من الاعتراف بأن القصة لا تستطيع أن تمتص الشعب بكل ما فيه من متناقضات، فتقدم لنا صورة كاملة لحياته ولصراع الطبقات ولكل ما يصحب فترات التحول من اضطراب[1]، إلا أن القصة تقف لمقاومة أمراض المجتمع وتوجيه اللوم إلى الطبقات الظالمة المستغلة، محاولة أن تصحح الأوضاع. وتصور الإنسان ضحية أزمته العصرية الطاحنة وواقعه المضطرب القلق. وهكذا تكون المجموعات القصصية المهجرية تسجيلا لواقع المجتمع فى تلك الفترة وعرضا لمشكلاته وذلك لحرص الكتاب على أن تكون قصصهم ذات مغزى وأن تحاول أن تنتقد مشكلات المجتمع وأن تهدى إلى الحكمة وأن تحض على العدل والمساواة؛ ذلك أن الأقلام المهجرية انضوت تحت لواء الإصلاح الاجتماعى بعد أن نعم المهجريون بالحرية – فى عالمهمْ الجديد – بعيدا عن الكبت والآلام النفسية التى قاسوا منها. وقد جاء نتاجهم الأدبى يعبر عما فى نفوسهم من شوق إلى الحرية، ويحمل فى طياته رسالة إنسانية سامية تدعو إلى العدل والحق والمحبة والسلام.

---

(١) القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث – د. عبد الحميد إبراهيم – ص ٣١.

إن العمل القصصي يقوم على تصوير الأحداث والشخصيات، أي على تصوير أمثلة من السلوك الإنساني؛ والسلوك الانساني يعبر عن قيم اجتماعية معينة سواء أكان هذا التعبير خاضعا لهذه القيم أو متمردا عليها. ويتخذ المؤلف القصة وسيلة لطرح المشكلات الاجتماعية التي ترتبط بمجتمعه وقضاياه لأن المضمون والفكرة هما الغاية الجوهرية التي تسعى كل طاقات العمل القصصي إلى تأكيدها، ويقف من ورائها الأديب ساعيا إلى تحقيق نظرة شاملة في العلاقات البشرية والصلات الاجتماعية، فتأتي قصصه دالة على ارتباط واع بالواقع والمجتمع.

لقد حملت القصة القصيرة أبعادا متنوعة ومتعددة، منها أنها اهتمت بداخل الإنسان فكشفت ورسمت ما يعتمل في أعماقه من اضطرابات وآلام وتناقضات. كما قدمت صورا للعصر وما يحويه من سمات المادية وما يتميز به من أوضاع اجتماعية غير عادلة، وما فيه من فوضى وانقلاب في المعايير مما جعل المجتمع الانساني يعاني اهتزاز الأوضاع الاجتماعية والظلم والقهر. وفي هذا المجتمع القلق المضطرب يعيش الفرد ممزقا بين رغبة في الانطلاق غير مقيدة وبين تحكم القانون الاجتماعي المجحف الذي يتحول أحيانا إلى جلاد غاشم. وجاءت أشكال القهر في القصة متعددة، متنوعة. وقد عالج كتّاب المهجر هذه المواقف كما تبدت من خلال رؤيتهم وأدواتهم؛ فتناولوا موضوعات أساسية في المجتمع البشري؛ وهم في طرحهم يرسمون صورا متعددة الزوايا تشكل بمجموعها صورة واضحة شاملة للمجتمع.

(وتجدر الاشارة إلى أن هذه المشكلات وردت أيضا في رواياتهم وفي مقالاتهم وخطبهم كذلك). وهذه الموضوعات هي:

- الدفاع عن الضعيف والمظلوم من منطلق ضمير اجتماعي حي.
- مناصرة المرأة والدفاع عنها.
- مهاجمة رجال الدين المنافقين والمستغلين.

مناصرة الضعيف والفقير والتعاطف مع المظلوم

التواصل الإنساني احتياج أساسي يفرض نفسه على الفرد، وبقوة. فإذا رفض الفرد وأخرج من دائرة هذا التواصل دخل في أتون من العذاب النفسي.

وكتّاب المهجر يرصدون هذه المعاناة الإنسانية من خلال التبدلات القاسية في أخلاق المجتمع، ويصورون الظلم واعتداء الإنسان على أخيه النسان وقهره. ويصورون النفس البشرية بتناقضها وزيفها وطغيانها . فكأنهم يحملون صرخة إنسانية إلى آفاق الحق والخير والمساواة ويدعون إلى مجتمع متآلف متواصل يتجاوز المادة إلى الروح ويتجاوز الحس إلى الفكر.

تنوعت أشكال الظلم الاجتماعي والقمع الفكري والاضطهاد النفسي. اتخذت هذه الأشكال أحيانا الشعور بالاضطهاد والعزلة والحنين الحالم إلى الحرية. أحيانا اتخذ الظلم شكل القمع المباشر والاعتداء على الحريات.... فالظلم الاجتماعي مرتبط بواقع الصراعات الطبقية والأحلام المجهضة والقدرات المستغلة.

وليست أقاصيص (أكابر)[٢] و (صديقي عبد الغفار)[٣] و (صادق)[٤]

---

(٢) مجموعة أكابر – نعيمة.

(٣) مجموعة أبو بطة – نعيمة.

(٤) مجموعة أكابر – نعيمة.

و (السرنوك)[٥] و (نبوخذنصر)[٦] و (خليل الكافر)[٧] و (صراخ القبور)[٨] سوى نماذج على تعاطف كتّاب المهجر مع الضعيف والفقير، ومحاربة الظلم والطغيان.

ففى قصة (أكابر) يصور الكاتب الفلاح الفقير أبا رشيد وهو يستعد بأقصى طاقاته لاستقبال (الأستاذ) الذى يعيش مع زوجته فى العاصمة عيشة (الكبار) بعد أن ورث الأملاك الشاسعة عن والده الطيب المتواضع. ويصور كيف تقابل الزوجة كل هذه الاستعدادات لاستقبالها بكل تكّبر وعنجهية؛ وترفض دخول المنزل الفقير، وتخاطب زوجها بالفرنسية:" إنهم يعيشون فى الصيف كالذئاب و فى الشتاء كالدببة، وأين تريدنا هذه العجوز أن نجلس ؟؟". ويضطر الأستاذ إلى رفض الغذاء الذى تعبوا فى إعداده، نزولا على إلحاح زوجته. ثم يذكّر أبا رشيد بالدين الذى عليه وبفوائد خمس سنوات. ويحاول أبو رشيد تأخير الدين، لأن الموسم لا يكفى حتى لابتياع حاجة ابى رشيد من القمح. ويصر الأستاذ على أخذ (حقه) دون أن يصغى إلى توسلات ابى رشيد. وفى هذه الأثناء كانت (نونو) أبنة (الأستاذ) تسطو بكل قسوة وأنانية على ألعاب رشيد وعلى جديه وديكه، ولا تصغى لدموعه السخية.

لقد بعدت الهوة بين الواقع وبين ما كان الفلاح وزوجه يتوقعانه ويأملانه ويترقبانه؛ فما كان فى عالم توقعاتهما قد اصطدم بالواقع المرير؛ ويدركان الفجوة السحيقة بين الأب (فى الماضى) وتصرف الأبن وزوجه المغرورة (فى الحاضر).

فى هذه القصة، يضعنا الكاتب أمام مأساة الفلاح الفقير، ويلمح – بعيدا عن التقريرية – إلى انبتات الأواصر الاجتماعية حين يقارن – بشكل غير مباشر – بين متانة البيئة الاجتماعية عند السلف (الأب الطيب) وبين الانفصام الحالى فى المجتمع القائم على الظلم والقهر (الابن وزوجته). فهذه البيئة الجديدة أكثر تفككا وأشد امتلاء

---

(٥) مجموعة أبو بطة – نعيمة.
(٦) مجموعة سجل التوبة – الريحانى.
(٧) مجموعة الأرواح المتمردة – جبران.
(٨) المرجع السابق.

بالمعالم القاسية. ويبرز من خلال هذه القصة احباط الفلاح وزوجه، بشكل خاص، واحباط الإنسان بشكل عام في عالم لا يعرف الرحمة أو العطف.

وفى (صديقى عبد الغفار) يدافع نعيمة عن البائع المقهور الذى يكسب رزقه بشق الأنفس.

وفى (صادق) يدافع عن الموظف الصادق الذى يعمل لدى أحد المحامين، فيستغله ويضحى به لينقذ نفسه.

أما قصة (السرنوك) فتصور الأستاذ المستغل الانتهازى الذى يبخس تلميذه حقه وينسب لنفسه قصيدة هى فى الحقيقة من نظم تلميذه !

والقصص فى مجموعة (سجل التوبة)[9] جميعها نضالية، تحارب الطغيان والظلم فى كل مكان.

أقصوصة (عبد الحميد)[10] تحكى قصة طاغية جبار بأسلوب انتقادى ساخر. وكذلك أقصوصة (نبوخذ نصر)[11] تحكى عن طاغية كان ملك بابل - كما جاء ذكره فى التوراة - وتنبأ له دانيال أنه يطرد من مملكته ويعيش دابا على الأرض كالبهائم، حتى ينقضى الزمن المفروض، ثم يعود إلى ملكه بعد انقضاء زمن التوبة... وقد استمد أمين الريحانى هذه الحكاية من التاريخ، فجعل من نبوخذ نصر عبرة للطغاة: نصر عليه أحد أفراد رعيته، بالادان، الذى يقتل خطيبته زبيبة، كى لا تقع فى براثن نبوخذنصر، فانتقم الطاغية من هذا المتمرد انتقاما غريبا. ومن رحمة الأقدار أنها تريح هذا المظلوم من عذابه - بالموت. ولكن روحه تظل تصارع الملك الطاغية، فتطارده فى كل مكان وأوان، وتعذبه وتؤرقه. وتحدثه، هذه الروح عن العالم الآخر... فيضطرب نبوخذ نصر، ويموت قلقا معذبا. (يورد مشاهد من الآخرة ويشير إلى الحاكم الغنى الذى يعذب فى النار).

---

(٩) مجموعة قصصية لأمين الريحانى.

(١٠) سجل التوبة.

(١١) المرجع السابق.

يصبح الموت، فى هذه القصة، قوة علوية مساندة للضعيف، فى ظل الظلم وفقدان العدالة. ويصبح الموت اختيارا بطوليا، ويصبح ملجأ يحتمى به، تلوذ به الشخصية، رافضة الظلم والطغيان والألم. لكن، حتى حرية اختيار الموت تصبح محرمة، ولا بد من إذن للسماح بها، وذلك حين يرفض نبوخذنصر قتل بالادان، ليمعن فى تعذيبه.

يستلهم الريحانى التاريخ فيكشف الاتصال الزمانى بين الماضى والحاضر ليرتد تصويرا الطغيان والظلم. وبذلك يوظف البعد التاريخى ، لينفذ إلى الحاضر مستوعبا أياه، من خلال فكرة مطروحة، عن طريق الإيحاء بالمماثلة. وهو بحسه التاريخى، استطاع المزاوجة بين التاريخ وبين القصة، مزاوجة اكسبت القصة الحساسية والعمق، من خلال المحافظة على الطابع التاريخى، والإيهام بالواقع، ووصل الماضى بالحاضر.

ويقف جبران مدافعا عن الضعيف والفقير، ونراه فى (خليل الكافر) يشير بأصابع الاتهام إلى الحكام الاقطاعيين والكهان قائلا: ابن الشرف الموروث يبنى قصره من أجساد الفقراء الضعفاء، والكاهن يقيم الهيكل على قبور المؤمنين المستسلمين. الأمير يقبض على ذراعى الفلاح المسكين، والكاهن يمد يده إلى جيبه !

ويقف جبران ضد ظلم القوانين، وأحكام الأمير الغاشم فى (صراخ القبور)، ويدافع عن الأبرياء، الذين أدانهم الأمير، دون وجه حق، من غير أن يتحقق من ذنبهم أو يتيح لهم فرصة الدفاع عن النفس: (ثلاثة أساؤوا بعرف البشر إلى الناموس، فمدت الشريعة العمياء يدها وسحقتهم بقساوة؛ ثلاثة جعلهم الجهل مجرمين لأنهم ضعفاء فجعلتهم الشريعة أمواتا لأنها قوية)[١٢].

فقصة (صراخ القبور) نموذج صارخ للظلم. وينساب القهر فى نسج القصة، حيث يحكم بالإعدام على شاب وسيم قتل قائدا عسكريا، وصبية خانت زوجها، وكهل فقير سرق آنية ذهبية من الدير.

---

(١٢) مجموعة الأرواح المتمردة.

ويتحقق الكاتب - الراوية، فيما بعد، من أن الأمير أعدمهم ظلما: إذ أن الشاب قتل قائد الأمير، دفاعا عن شرف خطيبتـه، والصبيـة كانت بريئـة، وجريمتها أنها كلمت حبيبها القديم، بعد أن أجبرها والدها على الزواج قسرا، ممن لا تحب، فاتهمت باطلا بالزنى. أما الفقير، فكان يعمل فى شبابه فى أراضى الدير، ثم طرد حين دب الوهن فى جسمه. وحين هدد الجوع أولاده، ذهب إلى الدير لأخذ كيس من القمح، فاتهم بسرقة الآنية الذهبية. (يذكرنا بقصة البؤساء، لهوجو).

وكثيرا ما وقف جبران مخاطبا أحباءه قائلا:

أنتم يا أحبائى الضعفاء، شهداء شرائع الإنسان، أنتم تعساء نتيجة بغى القوى، وجور الحاكم، وظلم الغنى، وأنانية عبد الشهوات(١٣).

فى القصص يتجلى البحث عن العدل، والبراءة والحرية. يطرح الكاتب حلم الإنسان الطفولى الدائم إلى التحرر، حلمه أن يكسر جميع القيود، وصبوته لأن يتحرر. لكن الإنسان يظل عاجزا، وينتهى إلى فجيعة مأساوية.

حين ينطق الشخوص، ثائرين على القهر والظلم، إنما ينطقون بلسان جبران الذى ظهر تعاطفه مع الفقراء فى (مدينة الأموات)(١٤)، موضحا مشاعره بقوله:

"... فالتفت إذ ذاك نحو مدينة الأحياء وقلت فى نفسى: تلك للأغنياء الأقوياء، ثم نحو مدينة الأموات وقلت: هذه للأغنياء الأقوياء. فأين موطن الفقير الضعيف يا رب ؟؟ قلت هذا ونظرت نحو الغيوم المتلبدة المتلونة أطرافها بذهب من أشعة الشمس الجميلة، وسمعت صوتا من داخلى يقول: هناك !!!"

والضمير اليقظ، لدى المهجريين، لا يكتفى بالتعاطف مع الإنسان الضعيف ومناصرته، بل ينسحب أيضا على الحيوان. وتبرز قصص نعيمة عطفا على الحيوان يتمشى مع عقيدة نعيمة وفلسفته إذ يعتبر قتل الحيوان جريمة تستوجب العقاب، كقتل الإنسان تماما.

---

(١٣) دمعة وابتسامة ص ١٠٢.

(١٤) المرجع السابق ص ٤٧.

وقصة (التوبة)(١٥) تحكى عن صياد، صديقه، مغرم بصيد الحجل. وقد حاول الكاتب جهده أن يصرف صديقه الصياد عن هذه الهواية الموجعة، فما أفلح؛ وكان يجيب " الصيد حلال ... وما من لذة عندى تفوق هذه اللذة". وفى أحدى لياليه، حلم الصياد فى منامه أنه استل سكينا وذبح حجلا، فإذا بالحجل يتحول بغتة إلى طفل آدمى هو ابنه فؤاد البالغ من العمر أربع سنوات؛ فيهب من نومه مذعورا.... إلا أن الحلم لا يثنيه عن الذهاب إلى الصيد. وبعد جهد كبير يعود الصياد بحجل كبير إلى أولاده. وشوت الزوجة الحجل... " والجو حول المائدة مشبع بالهرج والمرج، بغتة صرخ الصغير صرخة المذعور" وأدركوا أن حسكة نشبت فى حلقومه، وأنهم خاسروه لا محالة... لكن الطفل نجا من الموت بأعجوبة. وكان هذا الدرس كافيا لردع الصياد وحمله على (التوبة) عن هذه الهواية الدموية.

وفى (الحكيم والسمكة)(١٦) يدير نعيمة حوارا بين سمكة وقعت فى أسر الحكيم وتطالبه باطلاق سراحها وردها إلى الحرية.

وقصة (عصفور وإنسان)(١٧) تحكى عن ولد عقد صداقة مع طائر "أبو الحناء" وكان يتردد على نافذته ويتناول الحب من يده. وذات يوم أطلق صياد النار على الطائر الصغير وأرداه قتيلا؛ فما كان من الولد – صديق الطائر – إلا أن انقض على (المجرم) وظل يدق رأسه بحجر حتى أخمد أنفاسه..... ويمثل الولد أمام المحكمة كمجرم قاتل، ولكن ما من أحد يحاكم الرجل على (جريمته) بحق الطائر.

يرى بعض الدارسين أن عقيدة المهجريين هى نسخة مبسطة عن الرومانطيقية الروسوية؛ وأن موقف المهجريين من المجتمع هو موقف الرومانطيقيين نفسه. إذ أنهم "يبكون على المجتمع، ويشجبونه، ويشفقون على البائسين المتألمين تحت وطأته"(١٨).

---

(١٥) مجموعة أبو بطة.

(١٦) صوت العالم – نعيمة.

(١٧) مجموعة أكابر.

(١٨) جبران فى إطاره الحضارى – خليل حاوى – ص ١٧٩.

ويرى باحثون – ونرى معهم – أن اقتناع المهجريين بأفكار معينة لا يعود إلى تأثرهم بأدب معين راقهم فقط، بل هو حصيلة انصهار ذلك الأدب فى خبرتهم وتأملاتهم وتجاربهم الشخصية. إن تعاطفهم مع الضعفاء والفقراء لم يكن نظريا بل كان شعورا حقيقيا ناشئا من المصاعب التى عاشوها فى بداية حياتهم[١٩].

فالمهجريون يشعرون بالعطف الشديد والحنان المفرط على المخلوق الضعيف الذى تكبله وتقوده قوى اعتى منه، يتمثل بعضها فى التقاليد وبعضها فى العيوب الطبقية والأمراض الاجتماعية.

من منطلق هذا الضمير الاجتماعى اليقظ يقف المهجريون مدافعين عن المرأة، متعاطفين معها. ومن هذا المنطلق أيضا يقف المهجريون فى وجه رجال الدين، ويفتحون الكوة على ظلمهم ونفاقهم واستغلالهم.

---

(١٩) جبران فى إطاره الحضارى – ص ١٩٠.

مناصرة المرأة والدفاع عنها

حين تناول كتاب المهجر قضية المرأة فى قصصهم، ناصروها ودافعوا عن حقها فى الحياة وفى الحب وفى اختيار شريك الحياة. كان دفاعهم عن المرأة مختلفا عن دفاع قاسم أمين، وعن قضايا السفور والحجاب وقضايا التعليم. ناصر المهجريون المرأة من منطلق ضميرهم الاجتماعى ومنطلق الدفاع عن الضعيف الذى وقع عليه الظلم والقهر دون وجه حق: مثال "مارتا البانية" التى غرر بها واضطرت للانحراف، و"وردة الهانى" التى زوجت من عجوز ثرى لا تربطها به أية عاطفة و "جميلة" التى لجأت إلى الخطيئة لتنجب طفلا تتوقف عليه حياتها الزوجية... وغيرهن، كن ضحايا العادات والتقاليد البالية، وظلم الرجل وظلم المجتمع الذى لا يرحم.

تبدو المرأة فى عالم قصص المهجر سلبية، تقاسى الوحدة والغربة والامتهان.

تعيش فى عزلة ووحشة، مسلوبة الإرادة، خائفة، مقهورة مظلومة؛ وعنصر الظلم يحاك فى صلب القصص ويبدو خطا واضحا. ويلازم هذا الخط ويوازيه خط الخوف ظاهرا فى معظم القصص. والضعف يسير فى ركاب الظلم: المرأة مظلومة لأنها ضعيفة. وليست قصص: أكليل العار[٢٠]، وصراخ القبور[٢١]، ومضجع العروس[٢٢]

---

(٢٠) سجل التوبة - أمين الريحانى.
(٢١) مجموعة الأرواح المتمردة - جبران خليل جبران.
(٢٢) المصدر السابق.

والعاقر[٢٣] وسنتها الجديدة[٢٤] سوى نماذج على ظلم المرأة و قهرها وخوفها وضعفها.

يصف جبران ضعف المرأة فى (صراخ القبور) بقوله: "... خرج الجنديان... يقودان صبية جميلة الوجه ضعيفة الجسد قد وشح معانيها اصفرار اليأس والقنوط، وغمرت عينيها العبرات وألوت عنقها الندامة والحسرة" ص٥٥ "... نظرت إلىّ نظرة تذيب الفؤاد وتثير الشجون وولت مسرعة ورنات صوتها الموجعة تولد بين تموجات الأثير اهتزازا وارتعاشا". "... كانت منفردة تندب حظها وترثى أيامها" ص٦٥.

ويصف نعيمة فى (سنتها الجديدة) ظلم الشيخ ابى ناصيف لزوجته الشيخة - التى لا تلد إلا البنات - ".... انهن يسمعن أحيانا صراخا فى بيت الشيخ، وكثيرا ما رأين الشيخة مورمة الرأس مزرقة الوجه دامعة العينين.." ".... وجدت الشيخة يوما مسجونة فى الاسطبل مع البقر والخيل، تكاد تموت من الجوع..." ص٤٦.

فالمرأة محرومة أبسط حقوقها الإنسانية: محرومة العطف والحنان والحب واختيار شريك الحياة. القلق يهز عالم القص ويصطرع فى الأعماق: فالحب محرم محظور، وإن لقيته المرأة لقيته خلسة من وراء الجدران. واختيار الزوج من المحاذير التى لا تستطيع مقاربتها، فعلى الأب الاختيار وعليها القبول والإذعان والطاعة؛ وكثيرا ما يبدو أثر العامل الاقتصادى فى مثل هذا الزواج.

إن الوحشة والألم والصرخة المكبوتة تخشى إن تطفو خارج الذات وتحاول المرأة كبح الشكوى والبوح الذاتى والنحيب؛ وقد تبوح - أحيانا - للكاتب بمكنون صدرها، وتطالبه بالدفاع عنها أمام المجتمع: (.... أريد أن أبسط لك قلبى وأفتح أمامك صدرى، لترى مخبآته، وتخبر الناس إن شئت بأن وردة الهانى لم تكن قط امرأة خائنة شريرة)..... "..... لا يمكنهم أن يدركوا كنه أوجاع المرأة عندما تقف نفسها بين رجل تحبه بإرادة

(٢٣) مجموعة كان ما كان - ميخائيل نعيمة.
(٢٤) المصدر السابق.

السـمـاء، ورجل تلتـصق به بشـريعـة الأرض .... هو نزاع مـخيف قـد بدأ منذ ظـهـور الضعف في المرأة والقوة في الرجل،..."(٢٥).

نحس بوهج القلق، ونلمح الأعمـاق المضطربة ونحس بالذات المقـهـورة يطاردها هـاجس يفـقـدها الأمـان والأمن. وكلمـا أغراها الحلم بولادة جديدة يكون المجتمع لهـا بالمرصاد، يرفض انطلاقها فترتد مسحوقة، لأن كل مواجهة للمرأة في اطار العادات والتقاليد الموروثة مصيرها الاخفاق والخذلان.

من خـلال الأحداث التي تبنى عليـهـا القـصص، تتكرر المشكلات نفسـهـا (زواج الفتاة مرغمة من كهل ثري، وتعلق قلبها بشاب فقير يبادلها الشعور)؛ وهذا التكرار والتمـاثل في الحدث والشـخصية يدل على رغبـة الكتـاب في كشف هذه المشكلات ومحاولة تغييرها لما لها من آثار سلبية.

من خلال قصصهم هذه (ورواياتهم أيضا)، يحمل أدباء المهجر لواء التحرر ويدعون المرأة إلى أن تكون أكثر ايجابية واندفاعا في تحقيق الذات والخروج من الشرنقة مدفوعة بحبها للحياة وبحلمها المتلهف لأن تحيا تجربتها، وتلغي عبوديتها، وتبحث عن الهواء والنور. ويغالي جبران في دفع المرأة إلى التحرر، ويوغل في هذا الطريق إلى أبعد مما طالبت به زعيمات حرية المرأة؛ مما يثير حفيظة الناس وانتقادهم له بحثّه المرأة على الانقياد لأحكام القلب. وقد وقفت منه الأديبة مي زيادة موقف المعارضة وأخذت عليه تمرده على سنن اجتماعية تصون العائلة وتقدس الزواج(٢٦).

وكان جبران إذ يدعو إلى احترام رغبات القلب إنما يدعو إلى الاصطدام بالقوانين والشرائع التي "يحس بدوافع عميقة إلى كسرها، استجابة لمزاجه المتمرد"، لأن جبران ثائر على كل شيء حتى على الحياة نفسها وكان يعتقد، كما اعتقد هوجو شاعر الرومنطيقية الفرنسية، أن الكتّاب قادة الإنسانية؛ ويجب أن يبنوا العالم من جديد(٢٧).

---

(٢٥) وردة الهاني – مجموعة الأرواح المتمردة.

(٢٦) جبران خليل جبران – بقلم جميل جبر – ص ١١٢.

(٢٧) النثر المهجري – الأشتر ص١٤٢، وأيضا مجددون ومجترون – مارون عبود ص ٢٠٦.

وقد دعا إلى إقرار الطلاق - وهو ضد شرائع الكنيسة - وأغرى المرأة المتزوجة قسرا بمن لا تحب بأن تصل جسور الحب مع من اختاره قلبها متمردة على كل الشرائع! ضاربة عرض الحائط بكل القوانين والقيم الاجتماعية.

وما حمّل جبران المرأة تبعة أى انحراف أو تمرد بل اعتبر الرجل والمجتمع هما المسؤولان عن ذلك(٢٨).

وعالم القص يظهر مدى امتهان المرأة الفقيرة التى تقع فريسة الخداع وتضطر فيما بعد إلى الضياع والانحراف.

فقصة "مارتا البانية"(٢٩) تحكى عن فتاة قروية يتيمة، أغواها شاب ثرى وهى فى السادسة عشرة وتوارى بعد أن ترك فى أحشائها ثمرة الخطيئة؛ وتضطر فيما بعد إلى بيع شرفها لتعيل ابنها. ويلتقى الكاتب ابنها يبيع الورد فى بيروت، فيتبعه إلى بيت مرتا وهى على فراش الموت. وتحكى للكاتب مأساتها. ويدافع جبران عنها وعن كل ضحية مثلها و يؤكد لها: إن كان جسدها قد دنّس فإن روحها لاتزال طاهرة نقية.

وحين تفارق الحياة لا يسير فى جنازتها إلا ابنها الصغير والكاتب الذى يقول عنه: إن أمه قد طهرت طفولته بأوجاعها ودموعها، وكفرت عن حياته بتعاستها. (ص٥٩).

أما قصة "المرأة الساقطة"(٣٠) فتدور حول نفس الموضوع؛ إلا أنها تنتهى بوعظ مباشر يدعو إلى التسامح وإلى العفو عن المرأة التى يضطرها ظلم المجتمع إلى الانحراف. وضمن هذا النطاق تدور أحداث قصة أمين الريحانى "إكليل العار"(٣١)،

---

(٢٨) بالغ أمين الريحانى فى روايته خارج الحريم، وفاق جبران فى تمرده وثورته (راجع فصل صورة المرأة وفصل الصراع الحضارى).

(٢٩) مجموعة عرائس المروج - جبران خليل جبران.

(٣٠) إلياس عطاالله - مجلة الفنون ج٤ السنة الأولى - تموز ١٩١٣ - ص ٤١.

(٣١) مجموعة سجل التوبة - أمين الريحانى.

ويبدو فى القصة تعاطف الكاتب مع المرأة التى يخدعها الرجل فتقع فريسة الانحراف والسقوط.

ومحاولات المرأة تغيير الواقع تبوء بالإخفاق، فهى عاجزة يائسة ويتضح ذلك من خلال النهايات المظلمة التى غالبا ما تكون الضياع والانحراف، كما فى «مارتا البانية[٣٢] – اكليل العار[٣٣] – العاقر[٣٤]» أو تكون النهاية الموت كما فى «مضجع العروس[٣٥] – صراخ القبور[٣٦] – سنتها الجديدة[٣٧]».

إلى جانب استنادهم إلى الضمير الاجتماعى، هنالك حافز آخر وراء دفاع المهجريين عن المرأة. إذ أن موقفهم هذا ينطلق من مستويين، المستوى الاجتماعى والمستوى الفلسفى. فالمهجريون كانوا يستندون فى دفاعهم عن المرأة – أيضا – على نظرتهم للوجود وعلى فلسفتهم الخاصة. فحين يدافعون عن حق المرأة فى الحب، إنما يدافعون عن حقوق القلب المصونة المقدسة. فهذه الحقوق دين له جنته الخاصة وعالمه الروحى.

يرى أدباء المهجر أن القلب هو الباب المؤدى إلى جنة الدنيا، ويصدق ذلك حين يكون الإنسان فى حالة البراءة الفطرية، شأنه شأن الإنسان الأول فى جنة عدن.

إن تجربة الحب الصحيح تبدل حال الإنسان تبدلا كاملا لأنها تجربة لا تختلف عن التحول من الإلحاد إلى الإيمان[٣٨]؛ ويرى جبران أن المحبة إذا دخلت قلب الإنسان حولته وعادت به إلى براءته الأصلية، مثال "حكاية صديق"[٣٩] حيث يصور صديقه قبل

---

(٣٢) مجموعة عرائس المروج.
(٣٣) مجموعة سجل التوبة.
(٣٤) مجموعة كان ما كان.
(٣٥) مجموعة الأرواح المتمردة.
(٣٦) المصدر السابق.
(٣٧) مجموعة كان ما كان.
(٣٨) جبران فى إطاره الحضارى – خليل حاوى – ص ١٣٥.
(٣٩) دمعة وابتسامة – جبران خليل جبران.

تجربة الحب الصحيح وبعدها: فهذا الشاب بعد أن كان قاسيا عاصفا شهوانيا، تبدلت شخصيته تبدلا كاملا.

إن المرأة مدخل الرجل إلى عدن، والرجل بدونها - شأن آدم قبل خلق حواء - وحيد وناقص. ويتخذ مفهوم المهجريين للنقص صفة ميتافيزيقية فى تفكيرهم تستند إلى الاعتقاد بالحب المقدور سلفا[٤٠]: إن الحبيبين اللذين يكونان واحدا فى الله منذ البدء، يصيران كائنين منفصلين عندما يدخلان العالم... والسعادة تعقب اتحادهما.

فمن حق المرأة إن تسعد فى الحب وأن تختار شريك حياتها. وليس لأحد أن يوجه دفة حياتها ويجبرها على العيش مع شخص لا ترضاه. من حقها أن تحيا مع الشخص الذى أحبت لأن حبهما مقدور سلفا. ولن تتم سعادتهما إلا باتحادهما... فحرمان المرأة من حبها هو حرمانها من سعادة حقيقية مقدورة لها، وهذا أقسى أنواع الظلم. ويرد هذا المعنى على لسان وردة الهانى، فى حوارها مع الكاتب:

"إن المحبة تهبط على أرواحنا بإيعاز من الله لا بطلب من البشر"[٤١]. كما تؤكد على معنى الحب الواحد فى الله منذ البدء بقولها:

"أنا سعيدة الآن بقرب الرجل الذى خرج وخرجت شعلة واحدة من يد الله قبيل ابتداء الدهور، ولا توجد قوة فى هذا العالم تستطيع أن تسلبنى سعادتى لأنها منبثقة من عناق روحين يضمهما التفاهم ويظللهما الحب"[٤٢].

وفى (مخبآت الصدور) يصف الكاتب قلب المرأة بقوله: "هذا القلب الخفوق...... هذا الكتاب المطبوعة فيه فصول السعادة والشقاء... لا يقرأه إلا الرفيق الحقيقى نصف المرأة المخلوق لها منذ الأزل وإلى الأبد..".

أما بالنسبة لميخائيل نعيمة فلم تشغله قضية تحرير المرأة بقدر ما شغلته قضية الحرية بشكل عام.

---

(٤٠) انظر قصة (وردة الهانى) مجموعة الأرواح المتمردة - جبران.

(٤١) وردة الهانى.

(٤٢) المرجع السابق.

وحين تعاطف مع "جميلة" فى (العاقر)[٤٣]، حيث اعتبر إن للمرأة قيمة ذاتية بغض النظر عن كونها منجبة، وعرض هذه المأساة الاجتماعية التى ذهبت ضحيتها امرأة ينظر إليها المجتمع على أنها مجرد رحم ولود مرتبطة حياتها الزوجية والاجتماعية، بل وقيمتها كامرأة بأمومتها وإنجابها للأطفال - وحين ناصر "الشيخة" ودافع عن المولودة الأنثى، التى قتلت بلا ذنب فى (سنتها الجديدة)[٤٤]، ساخرا من التقاليد التى تفضل الذكر على الأنثى. - وحين أعطى للمرأة حق تحديد مبدأ لها فى الحياة وحق الثورة على ما لا ترضاه من المبادىء، ووافقها إن لا قيمة للحياة " إلا بما فيها من طموح أبدى إلى الخير والعدل والمعرفة والجمال والحرية... لذلك كانت الثورة فى لحمى وفى دمى " فى قصة (الزلزال)[٤٥] - فإنه كان أقل اندفاعا وحماسة من جبران، لأنه ينظر إلى المرأة، من خلال فلسفته،التى تعتبر المرأة والرجل جناحا البشرية، وإن الرجل مظلوم بقدر ظلم المرأة، لأن حرية المرأة مرتبطة بحرية الرجل. فالرجل لا يمكن أن يطلق المرأة من عبوديتها، وهو نفسه مكبل مقيد. والحجاب الحقيقى ليس الحجاب الذى يستر الوجه، ولكن الحجاب الذى يستر البصيرة - بصيرة الرجل وبصيرة المرأة، على حد سواء. فعليهما، معا، تمزيق هذا الحجاب، للوصول إلى الحرية الحقيقية. ويرى نعيمة - من خلال عقيدته - إن الحقوق التى تطالب بها المرأة كحق دخول ميادين العمل مع الرجل، وحق الانتخاب لا تقربها من الحرية، ولا تهدى إلى نظام حقيقى فى الحياة. ولكن الطريق الصحيح لنيل الحرية - حرية الرجل والمرأة معا - إنما هو المحبة: ويقصد بها المحبة الشاملة، لان المحبة الحقة تطهر نفس الرجل، ونفس المرأة، وتحلق بهما عاليا فى سماء الحرية. وعلى المرأة والرجل أن يسعيا معا، بقلب واحد للتخلص من القيود، بطريق غير طريق الشرع والقضاء والحكم... وهى طريق الإيمان[٤٦].

وتظهر أفكار نعيمة حول الحب والمرأة والزواج فى رواياته أكثر من قصصه القصيرة - وهذا ما سوف ندرسه فى حينه.

---

(٤٣) مجموعة كان ما كان.

(٤٤) المرجع السابق.

(٤٥) أبو بطة.

(٤٦) انظر زاد المعاد - (جناحا البشرية) - ميخائيل نعيمة.

انتقاد رجال الدين والثورة على ظلم الأساقفة

من منطلق العطف على الفقراء والضعفاء، يقف المهجريون في وجه رجال الدين ويوجهون إليهم النقد القاسي، لاسيما جبران الذى يدعو إلى الثورة على ظلم الأساقفة الذين يستغلون سلطتهم الروحية لمآرب دنيوية ويتخلون عن واجبهم فى أن يهتموا بالفقراء والأيتام والأرامل.

نعيمة يشير سريعًا إلى استغلال رجال الدين، ولا يتوقف فى قصصه أمام مخالفاتهم وظلمهم.

أما أمين الريحانى - الذى كان يكره الاستبداد والتعصب الدينى، وكان هدفه الأول محاربة الطغيان لاسيما طغيان رجال الدين - فينتقد رجال الدين بعنف. وفى قصة (المكارى والكاهن) - ١٩٠٤، وهى من بواكير أدبه، يدور حوار طويل بين المكارى أبو طنوس الذى عاد من المهجر، وبين الكاهن - وقد ضمتهما عربة واحدة فى رحلة سفر من بيروت إلى القرية. ومن خلال هذا الحوار يظهر الكاتب مخالفة رجال الدين لما دعاهم إليه السيد المسيح، كما يظهر تعاليهم وظلمهم واستبدادهم..... ويشعر الكاهن بالإهانة ويثور على المكارى - ابو طنوس - ويسدد له صفعة قوية على خده. فما كان من المكارى إلا أن أدار له الخد الآخر بكل هدوء وتسامح... واعقب ذلك محاضرة عن التعليم وعن التعاليم الحقيقية للدين ولما أمر به السيد المسيح. وعلى أثر ذلك يقرر الكاهن التنكر لحياة الكنيسة الزائفة، والانضمام إلى أبى طنوس

للانخراط فى أعمال الخير ومساعدة المحتاجين... وينتهز الكاتب الفرصة للوقوف طويلا امام مناظر لبنان الخلابة والإمعان فى وصف الطبيعة.

* * *

وفى (المحالفة الثلاثية) – ١٩٠٣، يشهّر الريحانى برجال الدين مما يثير حفيظة الموارنة ضده. وتصدر الكنيسة المارونية حكما صارما ضد الكتاب، وحرمانا دينيا ضد الكاتب[٤٧] لقد تأثر أمين الريحانى بأفكار القرن التاسع عشر التحررية، لاسيما الداروينية. وكان أكثر الكتاب تمردا على رجال الدين فى تلك الفترة[٤٨].

أما جبران، فيقدم رجال الدين كبش فداء؛ يحمل عليهم، ويحملهم العبء الأكبر من تعاسة المجتمع. وقد انتقدهم فى مجموعة عرائس المروج من خلال قصة (يوحنا المجنون)؛ وفى مجموعة الأرواح المتمردة حمل على رجال الدين وفضح استغلالهم فى قصتين: (صراخ القبور) و (خليل الكافر). وقد اتخذ ظلم الرهبان شكل القمع المباشر والاعتداء على الحريات، كما يظهر من خلال القصص التالية:

تحكى (يوحنا المجنون)[٤٩] عن شاب فقير كان يرعى قطيعه قرب الدير، فسها عنه بينما كان يفكر فى تعاليم الإنجيل. ويقتحم القطيع أراضى الدير ويرعى فيها. فما كان من الرهبان إلا أن استولوا على القطيع وطالبوا حنا بأن يعوض ما اتلفه قطيعه. ويشكو حنا فقره، ولكن الرهبان يرفضون الاصغاء لشكواه فما كان منه إلا أن استشاط غضبا وفضح احتيالهم وظلمهم واستغلالهم للفقراء المعوزين مخالفين كل تعاليم السيد المسيح " وانتشل الإنجيل من جيبه كما يستل الجندى سيفه للمدافعة وصرخ قائلا: هكذا تتلاعبون بتعاليم هذا الكتاب أيها المراؤون؟ هكذا تستخدمون

---

(٤٧) انظر أين تجد أمين الريحانى – البرت الريحانى – ص ٢٧.
(٤٨) انظر المسيح فى الأدب المهجرى – ربيعة فاضل – رسالة دكتوراه فى الجامعة اليسوعية – بيروت ١٩٨٢.
(٤٩) مجموعة عرائس المروج – جبران.

أقدس ما فى الحياة لتعميم شرور الحياة... ويل لكم أيها الخاضعون لأصنام مطامعكم، الساترون بالأثواب السوداء اسوداد مكروهاتكم.. الراكعون بتذلل أمام المذابح ونفوسكم متمردة على الله"(٥٠) وعاقب الرهبان يوحنا على تطاوله بالضرب ثم السجن ولا يطلقون سراحه إلا حين افتدته والدته بقلادة فضية، هى كل ما تملك..... وحين يأتى أسقف جديد للقرية ينتهز يوحنا الفرصة ليقف واعظا فى الحاضرين ويهاجم رجال الدين بخطبة عنيفة، قبض عليه الرهبان على أثرها واسلموه للشرطة التى زجت به فى السجن... ولم يطلق سراحه إلا حين شهد والده بأنه مجنون.

من خلال خطب يوحنا يظهر جبران حياة الترف والغنى التى يحياها الرهبان؛ لا يبالون بالفقير والمعوز، بل على نقيض ذلك، فإنهم يظلمون الفقراء ويحتالون عليهم لسرقة ما يملكون، ويستغلون سلطتهم للنيل من الضعيف دون رأفة أو رحمة.

وقصة (صراخ القبور)(٥١) تروى مأساة كهل فقير أفنى شبابه فى خدمة الدير، ثم طرد منه حين وهن الجسم منه. وحين عض الجوع أولاده توجه إلى الدير لأخذ كيس من القمح، فيتهمه الرهبان ظلما بأنه سرق آنية الدير الذهبية؛ ويقدم للمحاكمة أمام الأمير الذى يحكم عليه بالإعدام.

إن عالم هاتين القصتين محتشد بالغبن والبؤس والاحباط.... وما النزعة السلبية إلا تأكيد مرير على التعاسة والظلم المحيقين بالإنسان.

أما (خليل الكافر)(٥٢) فتحكى عن يتيم فقير نشأ فى الدير يخدم دون مقابل. وحين اكتشف أن رجال الدين يخالفون تعاليم السيد المسيح انتقدهم، مما أثار حفيظتهم فاتهموه بالكفر وضربوه وطردوه من الدير فى ليلة مثلجة عاصفة !! وعثرت عليه أرملة فقيرة وابنتها مغشيا عليه فوق الثلوج، فقدمتا له يد المساعدة وآوتاه فى

---

(٥٠) عرائس المروج ص ٧٥.

(٥١) مجموعة الأرواح المتمردة – جبران.

(٥٢) المراجع السابق.

كوخهما... وحين علم الخورى بوجود خليل (الكافر) فى القرية، وشى به إلى الحاكم الاقطاعى الذى أرسل رجاله للقبض عليه ومحاكمته. ويقف خليل خطيبا أمام القرويين فاضحا رجال الدين ورجال الاقطاع وتآمرهم معا على الفقير واليتيم والمحروم. ثم يتوجه بنداء إلى الحرية بقوله: (من أعماق هذه الأعماق نناديك ايتها الحرية، فاسمعينا. من جوانب هذه الظلمة نرفع أكفنا نحوك فانظرينا...)(٥٣).. وتستمر الخطبة صفحات طوال!

وثار القرويون على الاقطاعى وعلى الخورى وفكوا قيود خليل الذى استمر فى وعظه وإرشاده... ويقضى الاقطاعى هما وغما، ويقتسم الفلاحون أراضيه الشاسعة.

نلاحظ تماثل الموضوعات وتماثل الشخصيات فى هذه القصص التى يكررها جبران هادفا إلى التأكيد على فكرة تقض مضجعه، ويرى من واجبه الاصلاحى التركيز عليها لإظهار آثارها السلبية.

إلا أن الإشارة تجدر إلى التطور فى موقف جبران بين (يوحنا المجنون) و (خليل الكافر). فحين خضع يوحنا لظلم القساوسة وانتهى ضحية بائسة متهما بالجنون لتجرئه على الوقوف فى وجه السلطة الدينية؛ فإن خليل الذى اتهم بالكفر يظل ثائرا متمردا مناضلا ساعيا إلى اظهار الحق، يقف وحيدا فى وجه الطغيان إلى أن ينتصر.

ولعل هذا ما نلاحظه فى التطور الذى طرأ على جبران بين (عرائس المروج) و (الأرواح المتمردة) التى يظهر فيها تأثر جبران بأفكار نيتشه.

يطرح الكاتب حلم الإنسان الدائم إلى الحرية، لكنه يظل عاجزا عن كسر قيوده فى (يوحنا المجنون و صراخ القبور)، ويتردى الإنسان إلى نهاية مأساوية، حيث يبدو

---

(٥٣) مجموعة الأرواح المتمردة - ص ١٥٦.

بحثه عن الحرية نزعة تراجيدية نحو التحرر المستحيل، وينتهى بجنون البطل فى (يوحنا المجنون) أو مصرعه فى (صراخ القبور) وهو يكافح عبثية القدر وتعسفه، ببعديه الاجتماعى والميتافيزيقى.

أما فى خليل الكافر، فإن فجيعة الوجود المأساوى تذيب رغبة البحث عن الحرية لتصنع منها إرادة نيتشوية ترغب فى تدمير كل مظاهر الضعف والألم الإنسانى.

وهكذا نرى الكاتب يقف بأبطاله أحيانا موقف التحدى والرفض، ولكنه موقف الاستسلام والضعف. أما فى (خليل الكافر) فإنه يقف موقف التفاؤل والثورة – وقد لبس قوة نيتشوية – وتنتهى القصة بالتمرد والمقاومة وانتصار الضعيف المحروم.

انطلق الكاتب ثائرا على كل ما رآه شاذا فى أوضاع البلاد: على الاقطاع السياسى والاستغلال الدينى. ثم انسحبت الثورة على التقاليد وأسس حياة الناس الذين تمكنت منهم المخاوف، فرضوا بالذل والعبودية، وماتت الإرادة الخلاقة فى نفوسهم. تلك الإرادة الكفيلة وحدها بأن تبلغ بهم الإنسان الأمثل أو (السوبرمان)[٥٤]. ويرى جبران إن الحل لمشكلات المجتمع إنما يكمن فى الحرية الواعية والرفض الثورى لكل عوامل الاحباط واليأس والهزيمة.

إن التشابه كبير بين المكارى وحنا المجنون وخليل الكافر.

فى كل هذه القصص نظن أن الشخصية واحدة والتجربة واحدة.. ولكن نكتشف إننا أمام شخصيات لكل منها تكوينها النفسى والإنسانى المختلف، والرابط بينها هو الموقف: موقف متفجر بالتعاطف مع الضعفاء من خلال تعرية الطبقات الظالمة المتنعمة بخيرات الفقير والمتاجرة بالقيم والأديان، والحريصة على مصلحتها الخاصة فقط.

(٥٤) انظر الأعمال الكاملة – صلاح لبكى ج٢ – ص ١٨٩.

وهكذا نرى أن المهـجريين وقـفـوا فى وجـه الحكام المدنيـين والدينيـين الذين يهضمون حقوق الضعفاء ويمتهنون كرامة الإنسان؛ وكـان جبران أكـثرهم تطـرفا "فهو ما صور راعيا قبيحا أو فلاحا خسيسـا أو عاملا شريرا. ولا صـور حاكما عادلا أو كاهنا تقيا أو راهبا فى قلبه شىء من الإيمان والشفقة. ولا صور زوجين متجانسين متحابين هانئين.... وذلك ما يجعل قصصه بعيدة عن صميم الحياة كما يحياها الناس فى كل يوم..."(٥٥).

---

(٥٥) مقدمة ميخائيل نعيمة لمجموعة جبران الكاملة – ص ٢٠ – ٢٢.

الفصل الثانى

المضمون الذاتى

- الغربة وأثر الهجرة.
- كراهية المدينة والحضارة الغربية.

الغربة وأثر الهجرة:

كتب المهجريون قصصهم وهم فى أميركا، يحنون إلى وطنهم وأهلهم، وتثور فى داخلهم عواطف هى مزيج من الغربة، ومن رواسب القراءات الرومانسية، ومن فورات الشباب وشدوه بموسيقى الصبا. وكانت تتحول الأفكار، لديهم، إلى عاطفة جامحة يعبرون عنها بحرارة. وهم يميلون إلى أن يشرعوا قلبهم للقارىء، ويعرضوا ذواتهم فى أدبهم، لا شاغل لهم، إلا ما يعتمل فى داخل نفوسهم، من أشواق ومطامح. تتعدد أبطالهم، ويظلون البطل الحقيقى. هم الباكون، وهم الضاحكون؛ هم الصوت، وهم الصدى، هم الشخصية ونقيضها. وهم، فى كل أحوالهم، فارون من المدينة، ناقمون على المادية الغربية؛ يعيشون فى غربة قاتلة، فى عالم غريب عنهم بأفكاره وميوله واتجاهاته. وهذا الإحساس العميق بالغربة، يشيع الكآبة فى كتاباتهم. هم دائمو الحنين إلى الوطن، والى الريف. فهو الملاذ الأخير لأنسان المدن، بعد إحساسه بعقم الحياة فى المدينة؛ حيث فقدت الأشياء طعمها وروحها، واتسمت جميعها بالمادية الصارخة. ولعل الإحساس الجارف بالغربة، هو الشقاء الذى يدفع المهجريين إلى

الارتداد نحو الغاب، وأحضان الطبيعة؛ ناشدين الحرية، باحثين عن عالم من الانطلاق، رافضين كل وسائل الحضارة، وكل الجدران والحدود النفسية.

يرتحل المهجريون، على جناح عواطفهم الذاتية، نحو موانيء الرفض والتمرد والثورة؛ يبحثون بجهد دؤوب عن ذواتهم الحقيقية، وعن ذات الإنسان بشكل عام. تطاردهم الغربة والضياع، وينشدون سبل الخلاص. إنه الرحيل من الهم الشخصى، إلى الهم الإنساني.

ورغم أن المهجريين استقروا فى أميركا، إلا أنهم يحملون أوطانهم معهم....

ويكتبون عن لبنان، والقرية اللبنانية. لقد ارتحلوا بعيدا عن الوطن، ولكن الوطن كان يسكنهم، ويعشش فى قلوبهم. وكلما نأت المسافات، عن الوطن، ازداد التصاق الكتاب به، وازدادت وطأة الذكريات كثافة وتأثيرا. لذا نجد البعد النفسى، فى قصصهم متوترا، متدفقا بالعاطفة؛ يعبرون عنه بلغة غنية بالصور والإيحاء.

إن البعد عن الوطن يأخذ، أحيانا، حدا متطرفا؛ ويظل الكاتب تواقا، للاتصال بوطنه المتخلف البائس اتصالا حقيقيًا. وهو يؤمن بهذا الوطن ويلتزم باصلاحه رغم حياة الرفاهية المتاحة بعيدا عنه.

نستطيع أن نتصور مدى قسوة الغربة فى قصص (حكايات المهجر) التى كتبها عبد المسيح حداد بهدف تصوير حياة العرب فى المجتمع الأميركى. وكانت كل حكاية صورة حقيقية عن الواقع عبر عنها الكاتب بقوله (صورة طبق الأصل لمشهد من مشاهد حياتنا فى ديار المهجر)(١).

فى حكاية (الأمل والألم)(٢)، نرى مأساة الفلاح أبو حنا، الذى هاجر إلى أميركا بهدف جمع ثروة طائلة، ليعود بعدها إلى وطنه، ويشترى قصرا وأرضا شاسعة، ويأتيه فلاحوه بالمال دون تعب أو جهد..... ويرهن أبو حنا داره، ويتوجه إلى أميركا،

---

(١) حكايات المهجر – عبد المسيح حداد – المقدمة.

(٢) من كتاب حكايات المهجر.

مع زوجه وطفله. ويواجه ظروفا صعبة... ويكبس على جرحه شاعرا أنه كان فى آماله القديمة فى واد، والحقيقة فى واد !! كانت السنوات العشر الأولى التى قضتها أسرة أبى حنا، فى أميركا، مزيجا من العناء الجم والنجاح القليل !! وخلال تلك الفترة كبرت العائلة، وصار لأبى حنا خمسة أولاد. ويكبر الأولاد، ويتنكرون - مع أمهم - لأبيهم، ويتجاهلونه ويتعالون عليه... ويختم الكاتب حكايته بقول أبى حنا، يائسا: (جئنا نكنس الذهب، فضيعنا المرأة والأولاد، وصرنا نكنس الوسخ والأقذار)[٣].

إنها مأساة الريفى، الذى تبدلت همومه، وانساق فى التيار المادى. تغيرت مطامحه، وأصبح همه جمع المال بأية وسيلة. لقد انهار إنسان الماضى، وكاد أن يتلاشى مع حضارته المتلاشية، ومعالمها الطيبة...

ويبدو فى القصة التضخم فى الإحساس بالغربة والعقم، ومعاناة الوحدة، والتآكل النفسى والقهر. إن الغربة، والعلاقات الهشة، القائمة على المصالح الاقتصادية، وحياة الانحناء للدولار - جميعها هدمت الإنسان وحطمته وقهرته.

هذه قصة معظم الاسر المهاجرة؛ بل قصة الهجرة، وما تبعها من ضياع وألم، وإحساس قاتل بالغربة والوحشة والخيبة، فى بلاد لا تعرف الرحمة إليها سبيلا. إن الانفصام فى حياة الأسرة، وإنكار الأولاد أباهم، وتمزق نفس الأم، وتفسخ أواصر العائلة، كانت المأساة المفجعة، فى حياة المهاجرين العرب إلى أميركا.

ونرى أن نتائج الهجرة تتجسد فى تكوين جيل الأبناء الذى ينفصل نفسيا عن أسرته ويشعر بالتمزق والضياع..

لقد سجل عبد المسيح حداد ظواهر المأساة، بشكل موضوعى وبأسلوب ساخر. واحصى متاعب المهاجرين، وتغنى بكفاحهم، دون التوغل فى أعماق شخصياته، وتصوير معاناتهم، وشدة الصراع المحتدم فى نفوسهم الحائرة، التائهة نتيجة تضارب العلاقات، بين الشخصيات المختلفة. "... وتفتقد هذه الصور المقومات الأساسية

---

(٣) حكايات المهجر - ص ٢٢٨.

فى البناء القصصى، فليس فيها الحدث النامى المتطور المنتهى - بعناصره الأولى - إلى نقطة تنوير تضيئه كله وتكشف عن معناه. وليست فيها - بالتالى - الشخصيات التى تصور هذا الحدث عن طريق تفاعلها ونموها الداخلى"(٤).

من نماذج القصص التى تحمل احساس الغربة، وكراهية الحضارة الغربية:

(ساعة الكوكو)(٥)، (البنكاروليا)(٦)، (سعادة البيك)(٧)، (أكابر)(٨) (شورتى)(٩)، (ذنب الحمار)(١٠)، (علبة الكبريت)(١١).

إن (ساعة الكوكو) كتبها نعيمة بهدف شخصى (وذلك حين علم أن أخاه الاصغر ينوى الهجرة إلى أميركا؛ وقد أفلح نعيمة فى هدفه، وفى اقناع اخيه بالتخلى عن فكرة الهجرة...). وتحكى القصة عن خطار، فلاح لبنانى شاب يعيش هانئا، فى قريته الرابضة على سفوح لبنان الجميلة؛ ويسعد بحب زمرد - ابنة الجيران - التى درج معها فى مرابع الطفولة. وكانت القرية، كلها، تستعد لحفل زفاف خطّار وزمرد، حين قدم إلى القرية - من أميركا - مهاجر كهل، يحمل ثروة طائلة، ويحمل (ساعة كوكو)، أثارت اعجاب أهل القرية، لاسيما اعجاب زمرد، التى سحرت بالساعة، وبما ترمز إليه من حضارة غربية. وفوجىء الجميع بهروب زمرد مع المهاجر الثرى، إلى نيويورك - تحملهما باخرة وجهتها (مغرب الشمس)، تاركة خطارا، فى هم وحزن وضياع !!

ويقرر خطّار، فيما بعد، أن يحذو حذو زمرد، ويبحث عن السعادة عبر البحار. فيهاجر بدوره إلى أميركا، ويجمع ثروة طائلة، ويشترى منزلا فخما، ويشترى،

---

(٤) النثر المهجرى - عبد الكريم الأشتر - ص ٥٩ - ٦٠.
(٥) مجموعة كان ما كان.
(٦) مجموعة أبو بطة.
(٧) مجموعة كان ما كان.
(٨) مجموعة أكابر.
(٩) كان ما كان.
(١٠) أكابر.
(١١) السابق.

على الأخص، (ساعة كوكو) يعلقها على الحائط !! ويتزوج بفتاة أميركية أعجبت بثروته وماله !! لكن خطّار ما عرف طعم السعادة الحقيقية في بلاد الحضارة المادية والعواطف الزائفة.

وتتأزم القصة حين يلتقي خطّار بزمرد، صدفة، تقوم بالخدمة في أحد المطاعم. ويعرف أن زوجها أضاع ثروته، على موائد القمار، وعليها أن تعمل، لإعالة أطفالها الخمسة !! وحين تراه زوجته الأميركية يكلم زمرد، تثور وتتهمه بالخيانة، وتتخذ ذلك ذريعة لطلب الطلاق، ليتسنى لها الزواج من صديقها الأميركي... وتدفع – في ثورتها – خادمته (سعدى) دفعة قوية، تسقط على أثرها جثة هامدة !! " ودقت الساعة كوكو – كوكو، اثنتي عشرة مرة؛ فاجفل خطار، وفرك عينيه كمن أفاق من غيبوبة طويلة..."(١٢). ويقرر خطار العودة إلى قريته حيث الهدوء والاستقرار والسعادة الحقيقية في أحضان الطبيعة بعيدا عن زيف الحضارة المادية الخلّب... ويظهر خطار في القرية تحت اسم مستعار: (مستر تومسون) ويقبل على أعمال الخير و مد يد العون لكل محتاج في القرية. وسرعان ما يكسب قلوب القرويين الذين يطلقون عليه لقب (أبو معروف). ويتخذ في القرية دور الناصح الأمين – يحذر أهل القرية من زيف الحضارة الغربية ومن أوهام (ساعة الكوكو)؛ ويعظهم بأن يبحثوا عن السعادة الحقيقية داخل نفوسهم، وفي الطبيعة، حيث يواجهون الحقيقة العارية... حيث يواجهون الله !!

ومنذ ظهر أبو معروف في القرية توقفت الرحلات المسعورة إلى المهجر، بعد أن أفرغت هيستيريا الهجرة كثيرا من القرى من سكانها بحثا عن السعادة الزائفة.

إنها دعوة إلى البقاء في القرية، وهجاء حاد للمدنية الغربية.

إن النزوح عن الأوطان ليس سوى تبني هويات جديدة، وانتماء اجتماعي جديد. ونزعة الفرار لاكتشاف السعادة في مكان آخر إنما هي نزعة سلبية هروبية، تؤكد على مرارة الإنسان في سعيه الدائم وراء حلم يراوده. وقد عاصر الكاتب هذه المأساة وعاشها بعيدا عن قريته موطن الجمال والهدوء والحياة الهانئة، ودخل في دوامة المدينة

---

(١٢) ساعة الكوكو – كان ما كان – ص ٢٣.

الأميركية، التى كان ينعتها بالمدينة – الوحش، بضجيجها وضوضائها، وضياع الإنسان فيها، فى خضم غربة اجتماعية، وروحية، وفكرية.

وليس خطار إلا ذات الكاتب، الذى تماهى معه، واتخذ قرارا مماثلا، يوم اختار العودة إلى الوطن، مخلفا وراءه الحضارة الأميركية المادية، التى تسحق الإنسان تحت عجلات طاحنة، لا ترحم. وها هو خطار، يخاطب نفسه قائلا:

"ويحك يا خطار! ما الذى فعلته بنفسك؟ لقد شددت مركبتك بدواليب هذه المركبة عشرين عاما، فانتهيت حيث ابتدأت – بساعة كوكو –. بل قد رجعت القهقرى. فمن أنت اليوم؟.. سجين معلق بدواليب مركبة، لا تهدأ طرفة عين، تكر وتكر وتكر.... والله يدرى إلى أين !!! لقد شئت أن تقهر ساعة الكوكو، فقهرتك... لقد كنت كل هذه السنين كالهر يلحس المبرد، فيتلذذ بطعم الدم السائل من لسانه، جاهلا أنه دمه"(١٣).

أما قصة (شورتى)(١٤) فتدور أحداثها فى فرنسا، أثناء الحرب العالمية الأولى حيث كان نعيمة مجندا، فى الجيش الأميركى، يخوض غمار هذه الحرب. أورد الكاتب هذه القصة، على شكل مذكرات على لسان (جندى مجهول – فرنسا ١٩١٨)(١٥).

وقد تحدث الكاتب عن عذاباته، فى الجيش من خلال هذه القصة، التى تحكى عن مجند أبلى بلاء حسنا، فى الحرب ونال وسام (الخدمة الممتازة)، من وزارة الحربية الأميركية. ثم يدخل المستشفى، اثر إصابته بمرض خبيث. ويعقد صداقات سريعة مع الجنود المصابين، و المرضى، لما يتمتع به من روح مرحة، وخفة ظل. وتنتهى القصة، بأن يترك (شورتى) رسالة مؤثرة، يبدى فيها ندمه على ما اقترفت يداه الملطختان بالدماء، ثم ينتحر، وذلك بدفع الحرس إلى قتله، وقد أوهمهم أنه جاسوس.

فى هذه القصة، غربة مضاعفة؛ أو قل غربة الغربة: غربة عن الوطن، ثم غربة عن الوطن البديل، وغربة عن الذات، وغربة عن القضية، التى دفع إلى القتل من أجلها.

---

(١٣) ساعة الكوكو – كان ما كان – ص ٣١.

(١٤) مجموعة كان ما كان – وشورتى تعنى القصير القامة.

(١٥) شورتى – ص ١١٧.

إن الأخطار تتهدد الإنسان، خلف شعارات زائفة، منها شعار الوطنية. وتدفع بآلاف الناس إلى خطوط النار، لقتل بعضهم بعضا.... وهنا يتحول شعور الغربة والقلق إلى شعور بالخوف والغضب، إلى شعور بالكراهية، والنفور والرفض:رفض الضعف، والألم الإنساني.

إن جو الحرب، في فرنسا، أدخل الشخصية فيما يشبه الهذيان، بسبب الإحساس بالغربة والاحباط والكآبة والندم؛ وانتهى بـ (شورتي) بشكل مأساوي، مفجع. ولعل اختيار اسم شورتي للدلالة على القصر، يهدف إلى أبعد من العاهة الجسدية: إنها عاهة نفسية، تعاني منها الشخصية، جراء غربتها. إنه إحساس بالتفاهة والضياع، والتضاؤل الداخلي.

وعن مساوىء الهجرة، وآثارها السلبية، تشير قصة (بنكاروليا)[١٦] وهو تحريف مقصود لكلمة بكالوريا -. تحكي القصة عن قروي بسيط (أبي شاهين). يضطر إلى بيع قطيع الماعز، الذي يقتات من خيراته - إلى جانب تعلقه به وجدانيا وعاطفيا - لتوفير نفقات دراسة ابنه شاهين، للحصول على شهادة البكالوريا. ثم يضطر لبيع أرضه، للحصول على نفقات السفر، ليتسنى لشاهين الهجرة إلى أميركا، والحصول على وظيفة محترمة....

وبعد مضي خمس سنوات، على سفر شاهين، إلى بلاد العالم الجديد - والأب في انتظار الثروة الموعودة، يرسلها شاهين عبر البحار- إذ بساعي البريد يحمل رسالة، فيها طلب ملحّ، بارسال كمية من المال، ليعود بها شاهين إلى وطنه وبيته!

ومن خلال حزنه وتنهداته العميقة، كتب أبو شاهين بيد مرتجفة إلى ولده: "يا ولدي شاهين ! هذا كل ما ابقيته، وابقته البكالوريا من المال، أرسله إليك لتستعين به على العودة إلى ديارك. والاّ فابق حيث أنت. والسلام"[١٧]. وطوى أبو شاهين الرسالة على شعرتين من شعر المعزى وعلى بعرتين سحنهما سحنا.

(١٦) مجموعة أبو بطة.

(١٧) بنكاروليا - أبو بطة - ص ٧٨.

إن الخيبة والألم النفسى والضياع تتجسد فى هذه القصة، ويبدو التضخم فى الإحساس بالقهر. فالهجرة لم تضيع شاهين وحده، بل ضيّعت الأسرة كلها، وقضت عليها ماديا ومعنويا ونفسيا. والسخرية المرة تقطر، من كل عبارة، فى هذه القصة التى خسر فيها الأب أرضه، وقطيعه فى سبيل مستقبل حالم، لابنه الوحيد، فإذا به يخسر الابن أيضا، ولا يتبقى له سوى شعرتى معزة، وبعرتين !!

ليست هذه القصة سوى نموذج، لكثير من حكايات القرويين، الذين سعوا إلى حياة أسهل وأفضل، فأحبطتهم ديار الغربة، وعادوا إلى قراهم بالخيبة المريرة. إن رحلة الهجرة رحلة مأساوية، حصيلتها الشقاء والخيبة.

إن هذه القصة، على بساطتها، تحمل زخما إنسانيا خاصا، وسخرية مريرة حادة.

* * *

كراهية المدينة والحضارة الغربية

تبدو المدينة، من خلال رؤية القاص المهجرى، وحشا مفترسا يبتلع الإنسان، يعذبه، يفقده طمأنينته. فهو يبحث، دون جدوى عن الأمان، عن الحب، عن التواصل فيها، ويصل إلى نهاية موحشة.

فى المدينة مفارقة غريبة: الزحام شديد لكن الفنان لا يجد (الناس)، لإحساسه بالوحدة والغربة، وهذه المفارقات تعيد إلى أذهاننا قول ت. س. إليوت عن الهجرة: (مياه، مياه فى كل مكان. ولكن لا قطرة واحدة للشرب).

إن قصة (علبة كبريت)[١٨] نموذج صارخ، للمقارنة بين قرية لبنانية صغيرة، فى البقاع، وما فيها من كرم وشهامة ومروءة، وحفاظ على تقاليد الأجداد؛

---

(١٨) مجموعة أكابر.

وبين مدينة باريس، وما تحمل من سمات الحضارة الغربية، وما فيها من مادية وقسوة وبرود، فى المشاعر والأحاسيس.

تأتى القصة على لسان صديق للكاتب، وقع له حادثان. احدهما فى قرية صغيرة، فى البقاع، والآخر فى باريس، مدينة التقدم والحضارة. ويعرض كيف هب سكان القرية الفقيرة، إلى مساعدته، بكل الوسائل المادية والمعنوية، يوم تعطلت به السيارة، فى ليلة ماطرة، وهو يجتاز قريتهم صدفة. ويحدثنا - عن النقيض من ذلك - كيف اندفع خلفه، كالمسعور، صاحب الفندق الذى أقام فيه سنة كاملة، أثناء دراسته فى السوربون، بباريس، وجرى صائحا بأعلى صوته: بقيت علبة كبريت !! كان قد نسى صاحب الفندق أن يضيفها، إلى ورقة الحساب، التى كان الصديق قد سددها كاملة، قبل مغادرته الفندق.

إنها بلاد الحضارة المادية، والعواطف الزائفة. وأمام سخط الشخصية على المدينة، تنعكس فى ذهنها ملامح القرية الزاهية؛ فيورق الحنين فى النفس، وتجتاحه الرغبة فى العودة إلى القرية، موطن التقاليد العريقة، والكرم الفطرى الأصيل. وما توضع المدينة إلى جانب القرية، إلا لتبرز محاسن الوطن.

وفى قصة (ذنب الحمار)[١٩]، تظهر سخرية الكاتب من المرأة التافهة، التى تغرها مظاهر المدنية الحديثة، فتتنكر لحياتها البسيطة، وتسعى وراء المنزل الفخم، والسيارة الفارهة، والملابس الثمينة، وتنفق الأموال، دون حساب، إلى أن تنفذ الثروة التى كان زوجها قد كسبها، من ورقة يانصيب. وتنتهى الزوجة نهاية مأساوية، حين تتدهور السيارة إلى قاع الوادى، فتلقى حتفها.

يبدو فى القصة انبهار الشخصية القروية، بالحضارة الغربية البراقة، المتألقة بالألوان والأضواء... فتسعى وراءها مفتونة، وقد نسيت كل ما يربطها بماضيها، بل إن مشاعرها تجاه هذا الماضى، إنما هى مشاعر اشمئزاز ونفور...

---

(١٩) مجموعة أكابر.

إن أهل الريف حين يحاولون تغيير جلودهم، ونغم حياتهم، ويحاولون أن يتطوروا ويدخلوا دوامة الحياة المادية الحديثة، يقعون فريسة غرورهم وجهلهم، ولا يملكون سبيلا، للعودة إلى حياتهم الماضية، التى لفظوها وتخلوا عنها... لقد قصروا عن عالمهم الجديد، وأضاعوا عالمهم القديم، ودخلوا فى متاهة... فلم يبق أمامهم إلاّ الموت !!

تبدو النغمة المأساوية العميقة، فى جميع القصص التى أشرنا إليها. وجميعها تعبر عن تيار جارف، فى تلك الفترة، لأن القرويين سعوا إلى الهجرة بالمئات، بل الآلاف، طلبا إلى حياة أسهل، وبجهد أقل، أو خيل لبعضهم ذلك، فاحبطتهم المدينة، وعادوا إلى قراهم بالخيبة المريرة. فالمدينة متخمة بالشرور، ورحلة الغربة فيها رحلة محبطة، لا يحصد المغترب فيها إلاّ الشقاء والتعب.

يكتشف بطل ساعة الكوكو، وحكايات المهجر، والبنكالوريا، زيف عالم المدينة الغربية؛ ويعود إلى قريته، مخلفا وراءه هذا العالم السطحى، المزخرف الخادع.. ويبدو فى القصص، تأثير المدنية الغربية، على النفس القروية الصافية، وما يعكسه على تصرفاتها، من اضطراب يبرز فى التحول، الذى يطرأ على الشخصية أثناء القصة.

إن قصة الهجرة، تبدأ بحلم وتنتهى بوهم... وعندما يصحو البطل من الحلم – الوهم، يجد الزمن قد خلفه وراءه. لقد خدعته (الساعة) وفاته قطار الغاية، قطار السعادة – الحلم، فيجد الملاذ فى العودة إلى الماضى... إنها رحلة الإنسان القاسية فى قبضة الحضارة: كل شيء يغوص فى الوهم، والإنسان مقهور، مسحوق فى قبضة الزمن، والعذاب والوحدة...

ومما لا شك فيه، إن الصلة وثيقة بين الإحساس بالغربة، وبين كراهية المدينة، والنفور من الحضارة الغربية، الذى تزخر به قصص المهجريين – ورواياتهم ومقالاتهم كذلك. فالمهجرى لا يتلاشى ارتباطه بجذوره، ولا يغتال الواقع انتماءه الأصلى،

لأن رحيله عن الوطن هو رحيل بالجسد فقط. وبدل أن يتنكر المهجريون لقريتهم، فإنهم يتعاطفون معها، ويعملون جاهدين لإصلاح عيوبها الاجتماعية (كما مر فى الفصل السابق)، لأن رفضهم لواقع قريتهم، هو رفض للتعصب والجهل والتخلف الذى ترزح القرية تحت وطأته.

إن المدينة وعاء حضارى. وكره المهجرى لها، متصل بكرهه الحضارة الغربية. وموقف المهجرى من الحضارة واضح، صريح. هو موقف رفض وعداء وكراهية، للمدينة التى سحقت الإنسان بقسوتها، وسلبته أمنه، وراحته النفسية، وحولته إلى آلة، تسعى وراء المادة، متناسية المشاعر والأحاسيس.

إن المهجرى يحمل الحقد والكراهية لمدينة نيويورك، التى يسميها نعيمه (المدينة – الوحش). ويشبه موقفه منها موقف البياتى من نيسابور وبابل التى ينعتها – فى كتاب البحر – بـ (العاقر الهلوك، من ألف ألف وهى فى أسمالها تضاجع الملوك).

إن هاجس المدينة يلح على المهجرى، ويبدو ذلك فى تكرار بعض المفردات، تأتى فى سياق شعورى كثيف، يبلغ احيانا درجة الإحساس بالمأساة: (.. مركبة لا تهدأ طرفة عين، تكر.. وتكر.. وتكر... والله يدرى إلى أين...)[٢٠].

إنه فى عالم يحس فيه بالضياع والاغتراب؛ فهو فى صدمة حضارية.

لقد اتخم جو القص، واتخمت الشخصيات غربة وضياعا.... والجميع ينشد سبل الخلاص. أخيراً، اكتشف القاص المهجرى سبيل الخلاص: إن الخلاص من الغربة ليس فى الرحيل، عبر المسافة، إلى الخارج؛ ولكنه رحيل فى المكان والزمان نحو الداخل، نحو الذات والغوص فى أعماقها.

"إن العظيم من أضاع نفسه ثم وجدها، لأنه تعارك مع ساعة الكوكو فانتصر عليها"[٢١].

---

(٢٠) ساعة الكوكو – كان ما كان – ص ٣٠.

(٢١) المراجع السابق – ص ٩.

الفصل الثالث

المضمون الفكرى

القصة ذات المضمون الفكرى:

بعض القصص القصيرة، فى المهجر، اتخذت اتجاها معينا. إنه نتاج مرحلة مابين الحربين، فكريا وأدبيا، ولو أن بعض هذه القصص كتبت قبل الحرب بسنوات.

وقد ظهر اتجاه المهجريين الأدبى، فيما كتبوه من قصص قصيرة غلب عليها الطابع الفكرى. ثم تبلور هذا الاتجاه، ونضج، فى رواياتهم الذهنية.

والملاحظ، أن المهجريين اشتركوا فى إقامة بعض قصصهم القصيرة، على أفكار فلسفية، كانت نتيجة ثقافتهم ومطالعاتهم، فى عقيدة الشرق وفلسفته. ونبعت هذه القصص ليس من الواقع حولهم، كما هو الحال مع قصصهم الواقعية، بل من أفكارهم، ونظرياتهم العقائدية، التى آمنوا بها. فالفكرة، فى هذه القصص هى الأساس. ويتخذ المهجريون إطار القصة، ليعبروا عما يعتقدون، وعما يعتمل فى نفسهم من شوق إلى الخلود، ومبدأ تكامل الحياة. وما الشخوص والأحداث والمواقف والحوارات، إلا أداة لتوصيل الفكرة إلى القارىء. ويستلون أحيانا مصطلحات الفلاسفة، فيتحدثون عن النفس المكتسبة، ونظريات الحب الكونى الأشمل، الذى يربط فى أبديته حاضر الإنسان بماضيه.

* * *

فى بعض قصص جبران، نجـد متجها أدبيا تخامره بذور الفكر الفلسفى، ويشمله مناخ دينى، تنبئك صوره، أن الكاتب امتاح من الأساطير الميتولوجية، ومن نتاج المتصوفة، ومن التراث الشرقى. (رماد الأجيال والنار الخالدة[1] – و (حكاية)[2] – و (الشاعر البعلبكى)[3].

أما نعيمة، فرغم اتخاذ بعض قصصه اتجاها رمزيا، إلا إن فلسفته وعقيدته برزتا بشكل واضح فى رواياته، أكثر من قصصه القصيرة – التى غلب تركيزها على الهم الاجتماعى (وسنتناول رواياته بالتفصيل، فى حينه).

وإذا كان القصص الفكرى له مضمونه الفلسفى، فى قصص جبران، فإنه يرتبط إلى حد ما – بالواقع الاجتماعى، لدى نعيمة والريحانى.

يمزج جبران، بخفة فنية، وإبداع خلاق، بين الرومانسية ذات الخيال المجنح، وبين الفلسفة المذهبية الفكرية. يستمد صور البيئة الجميلة، من طبيعة لبنان، ولكنه يحول زمن القصص إلى رموز: ففصل الخريف يرمز إلى الموت، بينما الربيع يمثل عودة الحياة: (الشاعر البعلبكى) و (رماد الأجيال).

* * *

قصة الشاعر البعلبكى قائمة على فكرة التقمص.

القصة جزءان، وفيها يحدد الكاتب الاطار المكانى والزمانى، الذى تدور فى أجوائه القصة:

الجزء الأول يدور فى مدينة بعلبك، سنة ١١٢ قبل الميلاد:

حيث جلس أمير على عرشه الذهبى. وزار بلاطه حكيم هندى، أطلعه على انتقال الأرواح من هيكل إلى هيكل، وتطرق إلى انتقال النفوس، من مكان إلى مكان،

---

(١) مجموعة عرائس المروج – جبران.
(٢) مجموعة دمعة وابتسامة – جبران.
(٣) مجموعة العواصف – جبران.

مكفـرة فى حاضرها، عن ذنوب اقترفتها فى ماضيها. ويسأل الأمير عن شاعره المفضل، الذى اختفى منذ أيام... ويطلق جنوده وعبيده، للبحث عنه. ويعـثرون عليه جثة هامدة، فى طرف الحديقة، تحت أشجار اللـوز والرمـان، وقد عـانق قيثـارته التى احبـها... ويحزن الملك لموت شـاعره. ولكن الحكيم الهندى يسارع إلى القول: "..... إن الناموس الذى يعيد بهجة الربيع بعد انقضاء الشتاء، سيعيدك أميرا عظيما، ويعيده شاعرا كبيرا".

الجزء الثانى من القصة يدور فى القاهرة، سنة ١٩١٢ للميلاد:

حيث جلس أمير البلاد فى شرفة القصر، وطلب من نديمه أن ينشده الأشعار. ويطلب قصيدة لشاعر معاصر، فيتلو عليه النديم قصيدة أطربت الأمير، فيسأل عن اسم ناظمها.... يجيب النديم: هو (الشاعر البعلبكى).

هذا الاسم " أعاد إلى نفس الأمير رسوم أيام منسية، وأيقظ فى أعماق صدره خيالات تذكارات هاجعة. ورسم أمام عينيه، بخطوط شبيهة بثنايا الضباب، صورة فتى ميت، يعانق قيثارته، وقد وقف حوله القواد والكهان والوزراء"(٤).

إن فكرة الفناء والموت والإحساس بالعدم، تؤرق الكاتب، وتسيطر على فكره وانفعالاته. إذ لا معنى للحياة، مادام الموت هو النهاية الحتمية للإنسان، الذى يقف عاجزا عن مواجهة قدره ومصيره. ولكن أين الخـلاص ؟ ويجد الكـاتب الاجابة فى تجـدد الحياة.... فى فكرة التقمص.

وفى إطار مشابه، تدور قصة (رماد الأجيال والنار الخالدة)(٥).

الجزء الأول من القصـة يدور فى معبد عشـتروت فى بعلبـك - خريف ١١٦ قبل الميلاد.

ناثان ابن الكاهن حيرام، راكع أمام المذبح، يسترحم عشـتروت أن تنقـذ من الموت محبوبته المريضة. ولكن الصلوات لا تجدى. وودعت المحبوبة ناثان، وهى على

(٤) العواصف - ص ٢٣٠.
(٥) عرائس المروج.

فراش الموت، بقولها: "..... سوف نلتقي، يا ناثان، ونشرب معا ندى الصباح من كؤوس النرجس، ونفرح مع عصافير الحقل، بأشعة الشمس.

إلى اللقاء يا حبيبى"(٦).

والجزء الثاني يدور في سهول بعلبك – في ربيع سنة ١٨٩٠ لمجيء الناصرى.

الراعى على الحسيني، وهو مع أغنامه، قرب جدول ماء، شعر "بأن جوهر نفسه لم يكن غير شطر من شعلة متقدة، فصلها الله عن ذاته قبيل انقضاء الدهر"...

ثم أحس "بتسارع نبضات قلبه، وتضاعف اهتزازات روحه. ومثل راقد اجفلته أشعة الشمس، تحرك وتلفت حوله، فرأى صبية قد ظهرت من بين الاشجار، تحمل جرة على كتفيها..."......

لم تكن الفتاة سوى حبيبته، التى عادت إليه ثانية...

"قد أعادت عشتروت روحينا إلى هذه الحياة كيلا نحرم ملذات الحب.... يا حبيبى"......

... تسامت روح على الحسيني، وقال: "... أيتها الروح الجميلة الحائمة فى فضاء أحلامى... اسمعينى صوتك. مزقى هذا النقاب الحاجب كليتى، واهدمى هذا البناء الساتر الوهيتى، وهبينى جناحا/فأطير وراءك إلى مسارح الملأ الأعلى..."(٧).

فأغمض على أجفانه.... وشعر بأجنحة غير منظورة قد حملته من ذلك المكان، وأوقفته فى حجرة غريبة الشكل، بجانب سرير ملقى عليه جثمان امرأة جميلة.....

هنا ينفصل الكاتب تماما عن الواقع، لأن الواقع عنده، ليس الأرضية التى تنطلق منها فكرته. وإن كان ثمة واقع، فلكى يثبت الفكرة. لأن الكاتب حين يتخذ هذا الاتجاه، إنما يفكر أولا، ثم يصوغ فكرته المجردة صياغة قصصية؛ لأن القصة، فى هذا المجال،

---

(٦) عرائس المروج ص ٣١.

(٧) المرجع السابق – ص ٤١.

ليست سوى مطية لنقل مبدأ فكرى، أو التعبير عن رمز معين، وما يهمه بالدرجة الأولى، هو أن يعرض أفكاره عرضا قصصيا، ويتخيل شخوصا لا أساس لها فى الحياة الواقعية، بل ابتكرها الفنان، وهو يبحث ويتأمل، ويفلسف ما حوله.

لكن جبران، وهو فى أوج تأمله و فلسفته، لا يخرج من رومانسيته وشاعريته - وقصته هذه تقطر عذوبة ورقة وسحرا. ولغته تذكرية، تنضح حنانا، وصوره تموج بالضوء واللون والحركة، وتضج بالحياة والحيوية.

إن الفكرة المهمة، عن التقمص، المتسلطة على ذهن جبران، تتكرر فى أكثر من قصة، لذا كانت قصصه الذهنية، حول هذه الفكرة، قليلة، إذا قيست ببقية إنتاجه الأدبى، لأن الفكرة الواحدة يصعب أن ترتدى أثوابا لا حصر لها.

هذا القصص الفكرى، لا يحفل بمشكلات المجتمع، والأحداث اليومية والمواقف والشخوص الواقعية. إنما جوهر القصة فكرة، أو رأى تجريدى فلسفى، حول أفكار معينة مختلفة، نذكر منها:

* فكرة التقمص، فى (رماد الأجيال - حكاية - الشاعر البعلبكى).
* الاشتراكية، فى (ستستريحون يوم أستريح - مجموعة فى مهب الريح).
* الحرية الفكرية، فى (الحكيم والسمكة - مجموعة صوت العالم).
* الهدف من حياة الإنسان، فى (ناسف العالم - مجموعة هوامش).
* الحكمة على كل لسان:

- على لسان كاتب، فى (حدثنى جبران - مجموعة فى مهب الريح).
- على لسان غراب، فى (عظة الغراب - مجموعة المراحل).
- على لسان حبة قمح، (فى حبتان من القمح - مجموعة المراحل).
- على لسان الضب، فى (الضب والمرشح والناخب - مجموعة هوامش).

- على لسان حشرة، في (البرغشة – وديع باحوط – مجموعة الرابطة القلمية ص٢٧٨).

- على لسان سيف، في (قصة الصمصامة – نسيب عريضة – مجموعة الرابطة القلمية – ص ٢٩١).

- على لسان قطرة ماء، في (قطرة ماء – وليم كاتسفيلس. مجلة السمير عدد ١١ – سنة ١٩٣٢).

- على لسان بنفسجة، في (البنفسجة الطموح – مجموعة العواصف).

- على لسان كلب، في (الحيوان الأبكم – مجموعة دمعة وابتسامة)

- على لسان الأحياء المائية، في (بنات البحر – دمعة وابتسامة)

- على لسان التاريخ، في (الدهر والأمة – دمعة وابتسامة)

- على لسان الحيوانات، في (المحالفة الثلاثية – أمين الريحاني)

- على لسان الشيطان، في (الشيطان – مجموعة العواصف – جبران)

يورد جبران قصة (الشيطان) وسيلة للسخرية من رجال الدين الذين يتخذون الشيطان عدوا يحاربونه، ليلا ونهارا. ولكنهم، في الحقيقة، أول المستفيدين من وجود الشيطان.

تدور أحداث القصة في مكان خال، في إحدى القرى المنفردة، في جبال لبنان، حيث يصادف الخوري سمعان، وهو سائر ليلا، جسدا جريحا يتدفق دمه غزيرا، ويطلب النجدة من الخوري. لم يكن الجريح، المقبل على الموت، سوى الشيطان... ويدور حوار طويل بين رجل الدين والشيطان، ينتهي بإقناع رجل الدين بإنقاذ الشيطان،

---

(٨) العواصف – ص ١٩٧.

لضرورة وجود الشر فى الحياة. يقول: "أنا الشيطان الأزلى الأبدى. أنا بانى الأديرة والصوامع على أسس الخوف.. وأنا مقيم الخمارات وبيوت الفحش على أسس الشهوة واللذة. فإن زال كيانى، زال الخوف واللذة من العالم.... فتصبح الحياة خالية، مقفرة باردة، كقيثارة مقطعة الأوتار...."(٨).

ويحكى الشيطان عن بداية ظهور الكهانة فى الأرض، وكيف اخترع المحتال، لاويص البطال، فكرة الشيطان ليسيطر على عقول زعماء القبائل السذج؛ وعن ضرورة وجود الشيطان، لاستمرارية مهنة الكهانة... يقول الشيطان: ".... ففى بابل، كان الناس يسجدون سبع مرات أمام الكاهن الذى يحاربنى.. وفى أورشليم وروما، كانوا يضعون أرواحهم فى قبضة من يتفنن فى كرهى وإبعادى.... فى كل مدينة ظهرت أمام وجه الشمس، كان اسمى محورا لدوائر الدين والعلم والفن والفلسفة... فالهياكل لم تقم إلا فى ظلالى...."(٩).

تذكرنا قصة (الشيطان) هذه، بقصة (الشهيد) لتوفيق الحكيم، والتى تدور حول فكرة ضرورة مثول الشر مع الخير، فى الوجود الإنسانى، لذا كان وجود (أبليس) حتمى، لكى يحدث (التعادل) فى الحياة. ويقول (البابا) فى قصة الحكيم، ما يشبه معانى جبران،

"... إذا آمن ابليس، ففيم إذن بعد اليوم مجد الكنيسة ؟؟... وما مصير الفاتيكان..."(١٠).

إن وجود الشر حتمى، لكى يحدث التعادل والتناسق المرجو، فى الحياة الدنيا.

الكاتبان يناقشان فكرة مجردة، واختارا لها شخصية رمزية، واختلقا أحداثا خيالية، الهدف منها إبراز الفكرة الذهنية.. ومع أن القصة تتبع التكنيك التقليدى،

---

(٩) العواصف – ص ١٩٦.
(١٠) ("أخبار اليوم" – العدد ١١٣ – / ٤ /١٩٤٧/١ ص ٩).

إلا أن الحدث فيها ساكن، وتعتمد، في المقام الأول، على الحوار الذي يؤدي الفكرة التي في ذهن الكاتب.

يكتب المهجريون باحثين عن معنى الحياة والوجود. فالأسئلة المطروحة في أذهانهم كثيرة. وسؤال كبير مطروح دائمًا، حول الوجود والعدم، والحرية، والمحبة، والخلود، والخلاص...إنهم يلهثون وراء الإجابة دائمًا... إنها شغلهم الشاغل.

التفكير الدائم في جدوى الحياة، ومعناها، أرقّ أدباء المهجر، كما أرقّ من سبقهم، ومن لحقهم. وفكرة قصة (ناسف العالم) – لنعيمة، في (هوامش) – القائمة على حوار بين شخصين يتجادلان في قضية جدوى الحياة – تشبه إلى حد كبير، قصة (أنا الموت)[١١] لتوفيق الحكيم، القائمة أيضا، على الحوار والجدل، حول القضية ذاتها.

والبطل في القصتين، يدفعه التفكير المستمر، في معنى الحياة وجدواها، إلى محاولة الانتحار.

قد تدخلهم أفكارهم في دوامة موجعة. ويشكو " الإنسان " على لسان جبران، من كثرة التعاليم، والفلسفات التي اطلع عليها، والتي قادته إلى التيه، والحيرة:

"سمعت تعاليم كنفوشيوس، واصغيت لحكمة برهما، وجلست بقرب بوذا تحت شجرة المعرفة، وها أنا الآن أغالب الجهل والجحود. كنت على الطور إذ تجلى "يهوه" لموسى، وفي عبر الأردن فرأيت معجزات الناصري، وفي المدينة فسمعت أقوال رسول العرب، وها أنا الآن أسير الحيرة......جالست سحرة عين دور، وكهنة آشور، وأنبياء فلسطين، وما برحت أنشد الحقيقة"[١٢].

* * *

---

(١١) ("أخبار اليوم" – العدد ٩٥ – ١٩٤٦/٨/٣١ – ص ٩).
(١٢) دمعة وابتسامة – ص ٢١٣.

لا ينسى القاص المهجرى هدفه التعليمى الوعظى، ونراه يقدم عدة قصص رمزية هادفة، فى هذا المجال:

* واحة السلام (البيادر) – قصة واحة، لا يدخلها إلا من سيطر على العالم. وقد عجز عن دخولها أربعة من الملوك لأن كلا منهم استطاع السيطرة على ربع العالم فقط... بينما دخلها إنسان بسيط بائس، لأنه حرر نفسه من كل القيود الدنيوية.

* السيف والقصبة (فى مهب الريح) – قصة تتحدث عن صراع بين السيف والقلم، ينتصر فيه هذا الأخير، حتى بعد أن تحرق جميع الأقلام. قطعة رصاص متبقية من قلم، تستخدم لتكتب كلمات تثير الشعب ضد الظلم والاستبداد.

* حكاية دمعة (البيادر) هى قصة دمعة ترفض أن تذرف، حتى يتفهم صاحبها، أن الانسان يستطيع أن يحرر نفسه من قيود الزمان، والمكان، حين يكسر الصدفة التى تغلفه.

* قلامة ظفر (أبو بطة) تتناول القصة حدادا، يقلم أظافره، ويحتفظ بالقلامات فى علبة صغيرة، تذكرة لتقليم العدوانية من النفس، وتقليم الخطايا. القوة الحقيقية، إنما هى قوة السلطان على النفس، وما عداها، أظافر للتقليم.

* ويذوب الجليد (أبو بطة) تتحدث القصة عن امرأة، تحرق أكواما من الحطب، فوق خزان الماء المتجمد، لتذيب الجليد عن قلب الإنسان. ورغم اضطراب المرأة الذهنى، فهى تنطق بالحكمة التالية: "قليل من الرحمة، وقليل من الغفران، ويذوب الجليد فى كل مكان"..

* البنفسجة الطموح (العواصف) – تحكى قصة البنفسجة التى طمحت أن تصبح وردة.. وحين تدهم العاصفة الورود، وتدمر معها البنفسجة المتحولة، لم تندم البنفسجة لهذه النهاية، لأن "القصد من الوجود الطموح إلى ما وراء الوجود".

* المحالفة الثلاثية فى المملكة الحيوانية (أمين الريحانى).

هذه الحوارية تستحضر أجواء كليلة ودمنة. كتبت على لسان الحيوان، وغرضها النقد السياسى والدينى. كتبها الريحانى، فى ستة فصول، ورمز فيها إلى المسيح، فى شخصية الأسد.

.... يقول الحمار، مخاطبا الأسد:"ألم تقل لنا: أما أعدائى الذين لم يريدوا أن أملك عليهم، فآتوا بهم ههنا، واذبحوهم قدامى ؟" فصرخ الأسد إذ ذاك صرخة مرعبة قائلا: "هذا كذب باسمى، وافتراء على، فأنتم افسدتم تعاليمى، ونقحتموها على ما يوافق أذواقكم، ويساعدكم على نيل مطامعكم. بأى جسارة تضيفون عليها هذه الآيات الشيطانية......"(١٣).

* * *

بعض القصص الرمزى تطرف، فدخل فى نطاق الكرامات، والمعجزات. حين يفقد الأمل، وتوصد الأبواب، وتسد الطرق، ويتواصل اليأس، فإن الإنسان يبحث دون جدوى عن المستحيل، فى نطاق الخارق. مثال:

* عابر سبيل (أكابر) – القصة تتحدث عن فتاة مشلولة، تشفى بمعجزة، حين يبدأ والداها البحث عن متسول، عابر سبيل، سبق لهما طرده من أمام بابهم.

* ميلاد جديد (أبو بطة) – القصة تدور أحداثها، حول طفل مشلول، ينتظر من المسيح أن يشفيه. ويحدث أن يدخل لص إلى غرفة الطفل، من النافذة. يسأله الطفل من يكون. فيجيبه: أنا المسيح ! فيفرح الطفل، ويطلب منه أن يشفيه. فما كان من اللص إلا أن طلب من الطفل إن ينهض ويمشى ! فاذا بالطفل ينهض ويمشى، فعلا.

* هدية الحيزبون (أبو بطة) – تشبه قصة جوجول:

Eve of St. John

تتحدث عن امرأة تعبد الذهب. تتبع وصية منجم مغربى، فتقتل ابنها المولود حديثا، من أجل الحصول على جرة مملوءة ذهبا .... وبعد أن تجد الكنز، تقتل المنجم. ولكنها تكتشف أن الذهب قد تحول رمادا .... و بعد سنين – تحكى الحيزبون قصتها، وهى على فراش الموت، إلى فتاة شابة، وتطلب منها أن تريها القدر، للمرة الأخيرة..... وتكون المفاجأة، حين يعود الرماد ذهبا، قبل أن تلفظ المرأة أنفاسها، بلحظات !!

---

(١٣) المحالفة الثلاثية – القصة والرواية – أمين الريحانى – ص ٩٦. البعض اعتبرها قصة والبعض الآخر اعتبرها رواية.

ثم يرتد إلى حالة الرماد ثانية.! بعد أن تفارق الحيزبون الحياة.

تلازم تحول الذهب إلى رماد، مع مواقف الموت، إنما يرمز إلى عدم جدوى الذهب، وفقدان أهميته أمام الموت.

* أصفر الناب (أبو بطة) - تدور أحداث القصة فى المقبرة. شيخ وشاب يظهران للكاتب. يحاور الكاتب الشحاذ الشيخ، المدعو أصفر الناب، ويعرف منه أن الشاب ليس إلا عزرائيل، وأنه أعلم الشيخ أن حياته ستنتهى عند الظهر. ويعلن الشيخ عن سعادته، لتحرره من أثقال الدنيا، وبأنه خفيف طليق كالنسيم.... ثم انطلق الاثنان، واختفيا، تاركين الكاتب فى ذهول....

* * *

الإحساس بالغربة عما يحيط بالإنسان، فى مجتمع الحضارة الغربية، هو منطلق بعض القصص الفكرى. حيث تسيطر على أدباء المهجر فكرة الخلاص، فى هذا العالم الكابوسى المعقد. إن الإنسان محاصر، مهدد، الأشياء من حوله تتصارع، والطريق أمامه مسدود.. ويظل أسلوب المقارنة - بين القرية اللبنانية، بهدوئها وجمالها، وبين المدينة الغربية، بضجيجها، وزحامها واختناقها - هو الأسلوب الأثير، لدى كتاب المهجر.

فى قصة حوارية بين جبران وحبيبته، يعقد المقارنة التالية:

من القرية

"- ها أنذا يا حبيبى ! قد سمعت نداءك من وراء البحار، وشعرت بملامس جناحك، فانتبهت، وتركت مخدعى، وسرت على الأعشاب، فتبللت قدماى، وأطراف ثوبى من ندى الليل. ها أنا واقفة تحت أغصان اللوز المزهرة، اسمع نداء نفسك يا حبيبى !

من المدينة

- قد حاكت السماء من ظلمة الليل رداء كثيفا مبطنا بدخان المعامل، وأنفاس الموت، وسترت به أضلع المدينة، يا حبيبتى......

- وأناخت أحمال الذهب قامات البشر، وأوهنت عقبات المطامع ركبهم، وأثقلت المتاعب أجفانهم، فارتموا على الفرش، وأشباح الخوف والقنوط تعذب قلوبهم، يا حبيبتى...

من القرية

- قد فاحت روائح النرجس والزنبق، وعانقت عطر الياسمين والبيلسان، ثم تمازجت بأنفاس الأرز الطيبة، وسرت مع تموجات النسيم، فوق الطلول المتشعبة، والممرات الملتوية، فملأت النفس انعطافا، ومنحتها حنينا إلى الطيران.....

من المدينة

- قد تصاعدت روائح الأزقة الكريهة، واختمرت بجراثيم العلل.... وسممت الهواء....

بانت الوجوه الكالحة، والعيون المعروكة، وذهب التعساء إلى المعامل، وداخل أجسادهم، يقطن الموت فى جوار الحياة. وعلى ملامحهم المنقبضة، قد بان ظل القنوط والخوف.... أصبحت المدينة ساحة قتال، يصرع فيها القوى الضعيف، ويستأثر الغنى الظلوم، بأتعاب الفقير المسكين...."(١٤).

لعل حرص المهجريين على أن يكونوا مفكرين - فى جانب من قصصهم - جعلهم يتحررون من القيود، وألا يلتزموا بأى شيء يحد من حرية فكرهم، وإبداعهم، ليعبروا بالشكل الذى يريدون. وما يهمهم، فى المقام الأول، أن يدعموا فكرتهم، فى ذهن القارىء. لذا هم يقومون - أحيانا - بالتمهيد لفكرتهم فى مطلع القصة، وهو تمهيد مرتبط بالموضوع الأساسى للقصة.

---

(١٤) دمعة وابتسامة - ص ١٨٦.

والقصص التى تطغى عليها الفكرة الذهنية، لاتحفل كثيرا بتكنيك القصة وفنيتها، وتركز عادة، على الحوار الذى يلقى الضوء على الفكرة المطروحة ومناقشتها، فالفكرة هى البديل للحدث والشخصية، وهى التى تنمو وتتطور، فى إطارها الذهنى. أما الشخصية وأبعادها والحدث وتطوره، فلا يحفل بهما كثيرا كاتب القصص الذهنى، الذى خلق قصته، أصلا، لمناقشة قضايا فلسفية مجردة. فنحن - والحالة هذه - لا نسأل عن الحدث والشخصية المتطورة، ووحدة الزمان والمكان، وعن البناء الفنى للقصة، لأن الكاتب هدفه التعبير عن (فكرة).

واللافت، أن أدباء المهجر يستعملون الأسلوب السهل البسيط، فى قصصهم الفكرية، ويتجنبون التعقيد والإغراب وإدخال القارئ فى متاهة فكرية. وقد يسعون إلى تقديم وجهين متباينين فى المضمون، مختلفين فى الألوان، والطبيعة والبيئة؛ ويخلقون عالمين موازيين على ساحتين متباينتين، لرسم البعد الذى أراده الكاتب (علبة كبريت - أكابر). ويتوازى، فى بعض القصص خطان: خط الواقع، وخط الرمز، ويستمران حتى نهاية القصة: فالفلاح البسيط "يوحنا" الذى يتطاول على رجال الدين، ويفضح زيفهم، وتصدر عنه الماعات إلى فكرة "المثالية" - يذكرنا بـ "دون كيشوت"، الذى يعيش بغير روح عصره، ويسعى إلى مثالية، توقع صاحبها فى المهالك، فيناصبه رجال الدين العداء، ويتهمونه بالجنون[١٥].

ويرى الدكتور خليل حاوى - فى دراسته لجبران - أن يوحنا اتهم بالجنون لأنه (إنجيلى و روسوى)[١٦]. فيوحنا - فى القصة - هو إنسان الطبيعة البدائى، الذى تحدث عنه روسو. أنه الرومانطيقى الثائر على رجال الدين؛ ويدعو إلى إعلاء شأن الفرد، الذى يحق له أن يؤول النص الدينى بنفسه. ويقف والد يوحنا، ليشهد على جنون ابنه أمام المحاكم، بقوله: ".... طالما سمعته يهذى، فى وحدته يا سيدى،

(١٥) يوحنا المجنون - عرائس المروج.
(١٦) Hawi - Gibran, p205.

ويتكلم عن أشياء غريبة، لا حقيقة لها. فكم سهر الليالى مناجيا السكون بألفاظ مجهولة..... سل امه.... فقد سمعته متكلما بشغف عن الأشجار، والجداول، والزهور، والنجوم، مثلما تتكلم الأطفال، عن صغائر الأمور. سل رهبان الدير، فقد خاصمهم بالأمس محتقرا تنسكهم وتعبدهم.... هو مجنون يا سيدى.."(١٧).

فالجنون يحمل دلالة رفض النظم التى تتحكم بالواقع، والانجذاب إلى عالم مثالى، لا تتحكم فيه القوانين الجائرة.

* * *

تعالج بعض القصص فكرة ضياع الفرد، فى عالم مزدحم بالقضايا، تتصارع فيه الأهواء. فى ذهنه تتصادم التساؤلات، ويقف الفرد حائرا، وقد امتزج لديه الحلم بالواقع، وسقط الظل بين الحلم والحقيقة. ويدفعه ذلك إلى السعى الحثيث للبحث عن الذات، فى وسط هذا الضياع:

(العاصفة – مجموعة العواصف)، (شورتى – مجموعة كان ما كان).

ويدرك الفرد، أن كل مشاهد الحياة تخفى وراءها حقيقة مؤلمة، هى زيف العالم وكذبه.

حين حدق فى أعماق الناس، رأى كل شىء كان خداعا. (المكارى والكاهن) – (صادق) – (الهدية).

يلجأ كاتب القصص الفكرى إلى أسلوب فنى، يحرص فيه على تصوير الجو غير الواقعى، بطريقة تبدو وكأنها واقعية. ويشعر الفرد أنه فى حلم، وفى واقع، كما فى قصة (هدية الحيزبون)، ويكشف الكاتب عن عالم نفسى داخلى، يبعد عن الواقع،

---

(١٧) عرائس المروج.

ويدخل فى اطار العبث؛ كما فى حوارية (حفار القبور)، حيث يحاول الكاتب رسم صورة تجريدية، تعبر عن نفسية مأزومة، قلقة، تعانى الضياع فى زحام أسئلة تبحث عن إجابة. "الإله المجنون" فى هذه الحوارية، شديد الشبه لصورة المجنون، عند نيتشة.

يدعو نيتشة إلى عبادة الذات، بعد أن قتل الإنسان الله. ويحمل المجنون مشعلا مضاء، فى الصباح، ويخبر الجماهير التى احتشدت حوله، أنه يبحث عن الله... ويقول إنه لايسمع سوى صوت معاول حفارى القبور...[١٨].

والإله المجنون – عند جبران – يحقر البشر جميعا، ويعدهم أمواتا، يتحركون. وينكر حفار القبور – الذى يسمى نفسه الإله المجنون – أن يكون لغير الجن حقيقة. ويدعو إلى عبادة الذات. "أنا رب نفسى.... وفى الليل أركع أمام نفسى وأعبدها... ومنذ البدء، والإنسان يعبد نفسه، ولكنه يلقبها بأسماء مختلفة، باختلاف أمياله وأمانيه. فتارة يدعوها البعل، وطورا المشترى، وأخرى الله.."[١٩].

يكتشف المهجرى المعنى النفسى للدين والعبادة، حين يقول إن الإنسان، على مر العصور، لم يعبد سوى ذاته، فيلقبها ألقابا مختلفة، وكأنه يخلق الذات الإنسانية، التى يجب عليها أن تتفوق، كى تصل إلى مستوى الله. فيحقق بذلك إنسان نيتشة المتفوق (السوبر مان).

* * *

يرتبط عنوان القصة بـ (الفكرة) التى يهدف إليها الكاتب، وبالموضوع الفلسفى الذى يرمى إليه: كـ (عظة الغراب) – (الشيطان) – (حفار القبور) – (العاصفة) – (ناسف العالم) – (رماد الأجيال والنار الخالدة).

---

(١٨) Nietzsche, The complete Works, ed Oscar Levy, N.Y. 1964 - V 10 - p167.

(١٩) حفار القبور – العواصف – ص ٣١.

ونلاحظ أن هذه القصص تحاول مناقشة فكرة مهمة تؤرق الكاتب، كفكرة الموت، والخلود، وجدوى الحياة، وكراهية المدينة الغربية، والإحساس بالغربة والكآبة... والألوهية... والعبادة...... والكاتب لا يهتم بالحدث، ولكن بتصوير الفرد فى حالة حيرة وضياع، وإحساس بحالة غربة وجودية موجعة. ويلجأ إلى الحوار ليتيح للشخصية أن تفضى بآرائها الفلسفية، وتعبر عن أفكار الكاتب، التى يرمى إليها من خلال قصته.

ونلاحظ أن غالبية الشخصيات المهجرية هروبية – وتناولناها فى فصل الشخصية[٢٠] – لأن الفرد، فى غربته وإحساسه بالوحدة، يلجأ إلى التفكير فى الهرب. لكن الهروب من الحياة يعنى العجز عن مواجهتها، ويعنى الهزيمة أمام صعابها و مآسيها. والتمسك بالحياة يقتضى الصمود، فى مواجهة التحديات.

وحين يسلط المهجرى أضواءه على الشخصيات وملامحها الظاهرة، والمواقف بكل أبعادها، فهو لا يثقل على القارئ بأفكاره المعقدة، ولا يبطئ عليه فى مناقشة الفكرة، ويلجأ إلى الحوار ليظهر الأبعاد الفكرية والنفسية، للشخصيات المتحاورة.

(العاصفة – حفار القبور – المرشح والضب......).

لقد وفق المهجرى فى بلورة رؤيته وأفكاره، فى شكل فنى، يمتزج فيه الفكر بالواقع، والواقع بما وراء الواقع، وتمتزج فيه الحركة الداخلية بحركة الواقع الخارجى؛ وذلك فى إطار رؤية حضارية شرقية، يؤمن بها المهجرى، ويحرص على بلورتها وإظهارها.

---

(٢٠) راجع فصل الشخصية، فى هذا البحث.

الباب الثانى

الرؤية الفنية

العناصر التى تخدم التركيب الفنى:

إن النقطة الجوهرية فى أدب المهجريين، لا تكمن فى حديثهم عن النظريات الأدبية، و آرائهم النقدية فى التجديد، ولكن أهم ما تمتاز به تجربة المهجريين، أنها تكشف عن المفارقات الخصبة، التى تنشأ بين الأديب وعصره، وذلك حين يلتقى القديم بالجديد، وحين يلتقى الشرق بالغرب. أية طاقة للتمرد يمكن أن يخلقها هذا الواقع؟ وأية محاولة جريئة قام بها المهجريون، لرأب الصدع بين أعرق ما فى الشرق، وأحدث ما يطرحه الغرب؟

إن البحث عن الخلاص، لا يتم بصدفة عابرة، ولا استجابة لرغبة ملحة، مهما بلغ مداها. ولكن الخلاص يأتى من خلال الدراسة، والبحث، ومعرفة الذات. فى ظل مناخ مشحون بالقلق والتوتر، اكتشف المهجريون تناقضهم مع العالم حولهم. فبدأوا بالتمرد عليه، وهم بانتظار معجزة إنسانية تقع، تقتلعهم من حومة الضياع والتيه، والحيرة الموجعة... وقد وجدوها بعد تأمل طويل، وبحث ودراسة، وتجارب مريرة. وجدوها فى ظل الإيمان الصوفى، والتسامى الروحى، مستنجدين بقوى الوجود غير المرئية، وغير المحدودة. وهى صفة الباحثين عن الخلود، والباحثين عن الله.

كتب إليوت، عام ١٩١٩: أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال فى شكل فن، تنحصر فى إيجاد معادل موضوعى. وبمعنى آخر، إيجاد مجموعة من الموضوعات، والأوضاع، وسلسلة من الحوادث، تكون معادلة لذلك الانفعال الخاص. حتى إذا ما أعطيت الوقائع الخارجية، التى ينبغى أن تنتهى بتجربة حسية، استعيد الانفعال نفسه[(١)].

---

(١) راجع أبحاث نقدية – حسام الخطيب.

وقد أوجد كتاب المهجر المعادل الموضوعى لانفعالاتهم، فى أدبهم عامة، وفى قصصهم خاصة، التى ازدهرت مع حياة المعاناة، لأنها اتخذت الومضة النفسية، والحضارية للمجتمع والإنسان، محورا لها، تعالجه، وتهتم به، لاسيما اهتمامها بالشخصيات المسحوقة، والأبطال الضد: Anti-Heroes.

وهذه القصص لا تخلو من لمسات فنية، ولو أنها تبدو اليوم بدائية، لم تستوف بعدها الفكرى، الفنى - بمقاييس النقد الحديث. إلا أن الإشارة تجدر إلى أن الأدب العظيم يحيا بما يقدمه للإنسانية من غنى فى الفن، وصدق فى التجربة. ولا ننسى أن أدب المهجر ينتمى إلى الأعمال الرائدة، بكل ما للريادة من حسابات، هى لها، وأحيانا تكون عليها. ومع تأكيد فضل الريادة، لابد من تسجيل كبواتها أيضا.

إن معالجة جزئيات القصة، ودراستها فنيا، ليس بالعمل السهل، لأن كل جزئية توظف لخدمة العمل الفنى ككل، ولأن لكل قصة تقنيتها المتميزة، ولكل كاتب بصمته المميزة أيضا.

كما إنه من التعسف أن نقسم القصص إلى غايات فنية محددة، ولكن مهمة النقد التحليلية، لا تترك أمامنا مجالا للاختيار.

ونظراً لطبيعة دراستنا التحليلية، لابد من التوقف أمام أهم العناصر التى تخدم التركيب الفنى. سوف نرصد السمات الفنية، فى قصة المهجر. وسوف يدور هذا الرصد حول المحاور الآتية:

١ - عنصر المكان والبيئة.

٢ - عمق التجربة الإنسانية بتصوير النفس البشرية، والشخصيات.

٣- البنية الكلية.

٤ - بين الواقع والخيال.

إن تضافر هذه العناصر يدفع بالوظيفة الدلالية للقصة إلى حدود بعيدة من العمق والخصوية.

الفصل الأول

عنصر المكان

يرى بعض النقاد أن القصة القصيرة فى بداياتها - مع الرواد - قطعت جذورها بالروح الإقليمى، وبالموروثات العربية، وأنها التفتت إلى قضايا ومضامين ليست قضايانا الملحة[١]. وبالغ البعض، فاعتبر القصة فى العشرينات فى" موضوعات ومعان ليست مما ينطبق على أذواقنا، ولا مما يلتحم بعاداتنا وتقاليدنا"[٢].

إن صدق هذا الكلام - إلى حد بعيد - على قصص الرواد فى الشرق، فإنه - وباللمفارقة - لا ينطبق على قصص المهجريين، الذين تناولوا مشكلات وطنهم وقضاياه، وهم فى ديار الغربة، على بعد آلاف الأميال من بلادهم. فالوطن، فى نفس المهجرى، ذكرى جميلة، وفى قلبه جرح غائر. والقرية هى رمز للوطن، إنها الحب والعذاب، إنها العطاء والحرمان، إنها الشوق والحنين والغربة.

لقد اتخذت قصص المهجريين الريف مسرحا لها. واتخذت طبيعة الوطن إطارا. واتخذت من عادات الإقليم وتقاليده، ومشكلاته الملحة، مضامين وموضوعات غير مستوردة. فصور المهجريون مشكلة المرأة العاقر، ونظرة القرية إليها. وانتقدوا نظرة المجتمع فى تفضيل الذكر على الأنثى. وتناولوا مشكلات الظلم الاجتماعى فى العديد من قصصهم، واضطهاد المرأة وإجبارها على الزواج من رجل لا تحبه. فى هذه البيئة التى لاتزال تحمل ظلال البدائية، يتخذ رجل الدين صورة الإله الذى

---

(١) القصة القصيرة فى الستينات - د. عبد الحميد إبراهيم - ص ١٠٩.

(٢) الشيخ سيد العبيط - الخاتمة - محمود تيمور.

يتحكم فى المواطنين ويستغل طيبتهم وسذاجتهم. وتتخذ التقاليد صورة الطقوس الدينية المقدسة التى ترمى بثقلها على القرية، ويرضخ لها الجميع قانعين. والأمر مستساغ فى المجتمع الريفى لأنه من صنع البيئة.

وتظهر صورة الأب الطيب فى بيئة القرية. إن جيل الماضى – الآباء والأجداد – هو رمز للقيم والعادات الطيبة، التى تزخر بها روح الريف، وأبناء الريف. ثم تبدلت أخلاق القرية، فجاء الأبناء، على خلاف آبائهم، غلاظ النفس، لهم قلب لا يلين (أكابر).

استلهم المهجريون الوقائع المحلية، وصوروا الشخصيات الريفية بشكل يشف عن ملامحها الجوهرية، وأخلاقها وتفكيرها، ووضعها الاجتماعى والاقتصادى. وذكروا أسماء الأماكن التى دارت فيها الأحداث، وأشاروا فى الهوامش، إلى مواقعها الجغرافية، على خريطة الوطن(٣).

وأطالوا الوقوف أمام الطبيعة ووصفها، إلا أنهم لم يتخذوها (ديكورا) لقصصهم، بل أصبحت لديهم كائنا حيا، يتجاوبون معها، وتتجاوب مع أحاسيسهم ومشاعرهم –

.. ".. التفت نحو الأزهار، فرأيتها تذرف من عيونها قطرات الندى دمعا... سمعت الجدول ينوح كالثكلى.... سمعت الطيور تغنى نشيدا محزنا يحاكى الندب"(٤)...

وتارة أخرى، تكون الطبيعة معراجهم الميثولوجى، الذى يرقى بهم إلى أجواء الروح، والتسامى الصوفى. (إن جمال الطبيعة كان للحكيم مرقاة إلى عرش الحقيقة) (٥) –

.... وهى، فى كل الأحوال، كانت الطابع المميز لغالبية قصصهم – ورواياتهم، أيضا.

---

(٣) عرائس المروج – ص ٢٧ و ص ٦٩. والأرواح المتمردة ص ٩٢.
(٤) دمعة وابتسامة – ص ١٠٤.
(٥) المرجع السابق – ص ٨٩.

إن مشكلات المجتمع ناجمة عن الظروف الإقليمية، أو الظروف السياسية، أو الدينية. والشخوص تثير فينا العطف والشفقة، حين يرسمها الكاتب مستسلمة مهزومة، تحاول أن تزيح الظلم، لكنها تندحر أمامه مقهورة، كما في: مرتا البانية - يوحنا المجنون - أكابر - العاقر - سنتها الجديدة... والصغير، في (أكابر) يعاني من قهر الطبقية في بيئته، حين تختطف ابنة (الأستاذ) ألعابه وحيواناته المدللة، وتنطلق مع والديها، لا تلوى على شيء... وينهار الطفل باكيا، إنه وقع البيئة القاسية على الصغار(٦).

لكن الشخصيات تنتزع تعاطفنا ومحبتنا، حين تثور على عادات المكان وتقاليد البيئة البالية، المجحفة، وتقف في وجه الطغيان، وتناضل حتى النصر. تحارب ظلم الحكام من ناحية، وظلم رجال الدين، من ناحية أخرى. ويحاول المهجريون أن يظهروا أن استعلاء رجال الدين ليس قدرية عليا - كما يدعون - بل هو قدرية البيئة، التي مكنت لرجل الحكم، ورجل الدين من استغلال الفقير الضعيف واضطهاده، وسحقه دون رحمة.

وهذه الظروف البيئية، يمكن التغلب عليها بالتحدي والتمرد والثورة؛ وهذا ما حول كاتبا - مثل جبران - من متشائم سلبي، في بدايات قصصه، إلى متفائل إيجابي، من خلال بعض شخصياته، التي فكت القيود، وأطلقت يديها، باحثة عن الحرية والعدل والمساواة، واستطاعت أن تنتصر في النهاية - كما في (خليل الكافر ووردة الهاني).

المهجري يصور المكان، على أنه جزء منه، وقد استطاع أن يحيط بكل أبعاده، وأن يرد المشاعر إلى جذورها، لأنه أمضى طفولته، وجزءا من صباه، في أرض الوطن - أرض الآباء والأجداد - فينقل إلينا حياة القرية، بعاداتها وتقاليدها ومشكلاتها.

---

(٦) أكابر - ص ١٦.

وتكشف بعض القصص عن بيئة قروية، تسود فيها الخرافات، تسيطر على العقول وتعشش فيها؛ فتلجأ المرأة إلى المشعوذين حينا، وإلى الأديرة، حينا آخر، طلبا للحمل، وعلاجا للعقم. (العاقر). و "يكتب" الشـيخ لزوجته، ليوقعهـا تحت تأثير السحر. (سنتها الجديدة). والحيزبون تنصـاع لوصية السـاحر المغـربى، وتضحى بطفلهـا، فى سبيل الحصول على الكنز (هدية الحيزبون).

من عادات القرية، التى وردت فى تضاعيف القصص، مثلا:

ثرثرة النساء – سنتها الجديدة ص ٤٦.

أهمية الذكر فى العائلة – سنتها الجديدة ص ٥٢.

– نظرة الاحتقار للمرأة العقيم – العاقر ص٧٥.

– تسقط أخبار القرية من أطفالها – مصرع ستوت.

– القروى كريم، ويحمل نفسه وأسرته فوق طاقتها ليحتفى بضيفه – أكابر.

– الاعتقاد بـ (الكرامات) – ميلاد جديد – أبو بطة ص ١٧٤.

– معالجة لدغة العقرب بالثوم والعلاجات البيتية – أبو بطة ص ٨.

ويصور الكاتب المواقف حية، كأنه يعيشها، ويدخل القارىء، معه، فى أجواء مآسى البيئة التى تصبح قدرا، يسير حياة الشخصيات (الشيخة – جميلة – وردة).

فالمكان قدر، لايستطيع الشخص منه فكاكا. وكثيرا ما يكون هذا القدر غاشما، لايرحم؛ وتكون الشخصيات ضحية المكان – القدر.

كما أن المهجرى يصور الوطن، حينا آخر، من بعد – وذلك بعد أن أصبح غريبا عن البيئـة، وأصبح يشـاهدها من الخـارج، بطـريقـة من يـرقـب ويتـأمل ويحـكى، ويطل برأسه من بين السطور، معلقا وواعظـا ومرشدا. فالقصص واقعية، وتحرص على الإصلاح الاجتماعى.

وكثيراً ما قارن المهجرى بين البيئتين: فنظر بعين الرضا، وعين المحب إلى أرض الوطن، ونظر بعين السخط، وعين الناقد إلى أرض المهجر (علبة كبريت - بنكالوريا) ويسعى المؤلف، أحيانا، إلى تقديم مكانين متباينين، مختلفين فى الطبيعة والبيئة، ويعرض موقف الإنسان على ساحتين متباينتين، ليبرز الفرق الشاسع، بين المشاعر والأحاسيس الانسانية، فى بيئة شرقية ريفية (قرية لبنانية)، وبيئة غربية متحضرة (فرنسا). وهى تمثل موقفه الفكرى والاجتماعى، من الحضارة الغربية، وما فيها من مادية طاغية. ويبرز الكاتب التناقض القائم بين عالمى الريف والمدينة، ويظهر الريف وسيلة الخلاص، من ضغوط البيئة المدنية وضجيجها، ويرضى توق الكاتب إلى عالم البساطة والحب، ويربطه بجذوره الأصيلة، الخيرة. إنها صورة القرية، المناقضة لصورة المدينة. إنه وجه القرية الذى كان، وما استطاع الزمن أن يغيره.

والمهجرى يغتنم الفرص، ليصور المآسى التى جرتها الغربة على الريف، والمواطن الريفى. كما يصور المآسى التى عاشها المغترب، فى ظل المدنية الغربية، حيث تتزاحم الأضداد، وتضيع القيم والنفوس. (حكايات المهجر - ساعة الكوكو).

* * *

ينقل القاص المهجرى الحالة الداخلية إلى معادل خارجي، فى صور من الطبيعة.

فإذا الحزن، والجوع، والضياع عاصفة ثلجية طاغية[7]، وقد "توارى النور الضئيل، وغمرت الظلمة البطاح والأودية. وابتدأت الثلوج تنهمر بغزارة. والعواصف تصفر وتتسارع، ملعلعة من أعالى الجبال، نحو المنخفضات..... وفصل الضباب بين القرى المنثورة على كتفى الوادى. وتوارت الأنوار الضئيلة، التى كانت تشعشع فى نوافذ البيوت والأكواخ الحقيرة. وقبض الرعب على نفوس الفلاحين، وانزوت البهائم بقرب المعالف... ففى هذه الليلة الهائلة، وتحت هذا الجو الثائر، كان فتى،

---

(٧) خليل الكافر - الأرواح المتمردة - ص ٩٢.

في الخامسة والعشرين.... يسير على الطريق.... وقد أيبس البرد مفاصله، وانتزع الجوع والخوف قواه، وأخفت الثلوج ثوبه الأسود، كأنها تريد أن تكفنه قبل أن تميته.... وظل الشاب سائرا والموت يتبعه، حتى خارت قواه، وانحطت عزيمته، وتجمدت الدماء في عروقه. فارتمى على الثلوج...."(٨).

عناصر الطبيعة تمثل قوة منسجمة مع سيطرة القدر، والبيئة تتدخل في مصائر الناس وتسير حياتهم. ومشهد العاصفة يخلق من الهول جوا سيمفونيا، أشبه بجو هرمان ملفيل، في (موبي ديك)...

عن طريق الصورة، يحول جبران الإحساس إلى مشهد خارجي، وقد وظف حاستي النظر والسمع، واستغلهما بشكل فني ملفت. وقد استعمل الألوان متسقة مع الجو النفسي للمنظر: فسواد الليل يواكبه سواد القرية، وسواد البيوت – التي ماتت أنوارها – وسواد الملابس. فالشاب البائس كان يتلفع بثوب الكهنوت الأسود... أما البياض، فكان لون الثلج المنهمر بغزارة، ليغلف كل شيء، باللون الأبيض. وترد لفظة الكفن، لتردف الصورة، وتكمل الإطار بلون أبيض مأساوي. فإذا نحن ازاء لوحة تأثيرية، يحتل فيها اللون أهمية كبرى. فصورة العاصفة، خلال الضباب، تأتي مزمجرة بالأسود والأبيض، تعيد إلى الأذهان الأفلام القديمة، التي تعتمد على التعبير المؤثر، والطابع الدرامي، أكثر من اعتمادها على تنوع الألوان، وفنية الـ (تيكنيكولور). واستعان الكاتب بالصوت، ليرسم الخلفية الموسيقية، فأدخلنا في الجو المأساوي العنيف، الذي يصور غضب الطبيعة، وجبروتها، بالصفير والعويل، والثورة، والعلعة.

وقد يكون المكان مشرعا للبيئة النفسية. وهذه صورة، هي المعادل الخارجي لما في النفس من خوف ورعب: ".. وفي وادي ظل الحياة، المرصوف بالعظام والجماجم، سرت وحيدا في ليلة حجب الضباب نجومها، وخامر الهول سكينتها... هناك،

---

(٨) خليل الكافر – ص ٩٣.

على ضفاف نهر الدماء والدموع المنساب كالحيّة الرقطاء، والمتراكض كأحلام المجرمين، وقفت مصغيا لهمس الأشباح..."[9].

إن الصورة والحركة ورسم الطبيعة الحية، يكسب القصة حياة وحيوية. إنه يعبر عن عالم بيئته، وما تحمله من صراع، يقف وسطه الضعيف تائها، وفى حالة حصار، وقد تكالبت عليه قوى الطبيعة الشرسة، وقوى البشر الغاشمة. ويحاول الإنسان التمرد، ويستمر فى المحاولة، وكثيرا ما يخفق، ولكنه – فى النهاية – ينتصر.

وكما يتخذ الكاتب الطبيعة معادلا خارجيا، للحالة الداخلية، فإنه -كذلك- يوظف الطبيعة لترهص بجو الحدث، وترسم الإطار النفسى لما سيجرى على مسرح القرية، ويدلف بالقارىء إلى أجواء المأساة المرتقبة. ويختار، أيضا، رسم العاصفة الليلية عالما للأحداث:

ودع العام القديم القرية " تحت صفير الرياح، وولولة الأودية، والآن تنوح فوق بقاياه العاصفة، وتستره أكفان الظلمة. والسماء تفرش فوق لحده بساطا أبيض لتستقبل عليه عام ١٩٠٩ ...... تقدم الليل، وأخذت الأنوار تموت الواحد تلو الآخر، كأن روح العام القديم أبت أن تنسل، من وجه العام الجديد، تحت ذرة من النور..... العاصفة تنوح، والسماء تبكى. وفى تلك الضوضاء تسمع بين الآونة والأخرى صرخات متقطعة، تخرج من نوافذ ذاك البيت... تلك صرخات خارجة من صدر بشرى... صرخات استغاثة... والمستغيث هو الشيخة التى تتمخض إما بذكر أو بأنثى.."[10].

... والطبيعة تشارك أبا ناصيف قلقه.وتوتره، فى انتظار المولود، متخوفا من ولادة (أنثى)، وتؤكد على قلقه وحزنه: "عادت العاصفة تتابع جنازتها حول البيت، فيخيل إليه أنها تجز أماله، وتردد: بنت.. بنت... بنت.."[11]..... وتتفجر المأساة

(٩) العواصف – ص ٣١.
(١٠) سنتها الجديدة – كان ما كان – ص ٤٩.
(١١) سنتها الجديدة – ص ٥٤.

المفجعة، بصوت المولودة (الأنثى)، يرتفع متحديا جبروت العادات والتقاليد، وجبروت الشيخ، الذى ينتظر"الذكر"!! فى هذه اللحظة، تحولت شخصية أبى نأصيف من سلبية حالة، إلى إيجابية فاعلة، ولكنها إيجابية مدمرة، تقود إلى الجريمة.

فى هذا الجو العاصف، الذى يدخلنا إلى عالم المأساة، حين تضع الشيخة "انثى"... وفى هذا الإطار الذى ينطق بالفاجعة، ينطلق ابو ناصيف بالمولودة الأنثى، إلى غابة الصنوبر.... وهناك، كانت "الرياح تعصف، والثلج ينهمر، والأشجار ترقص.. وأبو ناصيف يحفر..."[١٢]... يتوقف الكاتب عند لفظة (يحفر)، ولا يزيد. إنها بلاغة الإيجاز. ويترك للقارىء أن يتخيل، ويستنتج: إن الشيخ يحفر قبرا، لوأد المولودة الانثى...!

وتتميز العبارة بإيقاعها، المتأتى من تساوق جملها الأربع. ويوحى هذا الإيقاع بانهماك فى العمل، والحرص على الانتهاء من المهمة، بأسرع وقت ممكن. وتكرار حرف العطف يوحى بالمواصلة، والاستمرارية: فالطبيعة ظواهرها متواصلة، والمختار منهمك فى عمله. والإطار الذى تتم داخله عملية الحفر، إطارالحداد. وحتى (رقص) الأشجار، ليس سوى تململ، وانحناء الأغصان، تحت وطأة العاصفة.

إن ألفاظ الصفير والولولة والصريخ والبكاء، هى الأثيرة لدى نعيمه. وتتكرر كلمة العاصفة والثلوج المنهمرة، كتعبير عن روح الموقف. والصور الوحشية تتوالى، لتعكس طابع العنف، فى الطبيعة القاسية.

إننا إزاء فيلم من أفلام الرعب؛ استخدم فيه الكاتب حاستى، البصر والسمع، بفنية بارعة. ودوى العاصفة الثلجية المزمجرة، يمثل "الموسيقى التصويرية"، لفيلم بوليسى، أخرجه ألفرد هيتشكوك باللونين، الأبيض والأسود.

---

(١٢) سنتها الجديدة - كان ما كان . ص ٥٦.

يعود المؤلف إلى تصوير الجو الحزين - بعد "عملية الحفر"، ويستخدم المقابلة لرسم سخرية القدر:

".... بزغ الفجر، وبدأ أهل القرية يهنئ بعضهم بعضا: عاما سعيدا. كل سنة وانتم سالمون! أما فى المقبرة، وراء الكنيسة، فكانت الأشجار تندب، والعاصفة تنوح، والسماء تبكى، بدموع "متجمدة" (كناية عن الثلج)، وجرس الكنيسة ينادى: كل عام وانتم سالمون"(١٣).

نلاحظ براعة الكاتب فى توظيف مراعاة النظير، بين: تندب، تنوح، تبكى، دموع، جرس الكنيسة.... ويدلف بالقارئ إلى جو غامر بالحزن.

نحس أن الوصف المكانى المطول يخدم القصة، لأن الكاتب يوظفه للتوصل إلى الغرض النوعى الذى يخدم البناء القصصى. لأن البيئة ليست منفصلة عن نسيج القصة، بل هى جزء من بنائها.

قد يصور الكاتب المكان من خلال الرؤية الذاتية للشخصية ومن خلال حالتها النفسية، فيتآزر الحس مع المكان لرسم خلفية الأحداث أو الإيحاء بعالمها.

وقد تكون صورة المكان متخيلة، نابعة من منظور الكاتب إلى الطبيعة حيث تنعكس حالته النفسية على الوجود حوله، وإذا بلوحة سريالية فى طبيعة متوحشة تنقل صدى الغربة التى يعانيها الكاتب، ويغرق فى وحشتها:

"... أنا غريب فى هذا العالم... وفى الغربة وحدة قاسية، ووحشة موجعة. أنا غريب، وقد جبت مشارق الأرض ومغاربها، فلم أجد مسقط رأسى.... استيقظ فى الصباح فأجدنى مسجونا فى كهف مظلم، تتدلى الأفاعى من سقفه، وتدب الحشرات فى جنباته... أسير فى البرية الخالية، فأرى السواقى تتصاعد متراكضة من أعماق الوادى إلى قمة الجبل.... وأرى الأشجار العارية.... تهبط أغصانها إلى الحضيض،

---

(١٣) سنتها الجديدة - ص ٥٧.

وتتحول إلى حيات رقطاء مرتعشة...... أنا غريب، وسأبقى غريبا، حتى تخطفنى المنايا، وتحملنى إلى وطنى..."(١٤).

تختلف الصورة، وتهدأ النبرة، مع اختلاف الحالة النفسية. يصف القاص الحزن العميق الهادىء، حين يرسم الحقول والهضاب صفحة بيضاء، مرهصا لحدث حزين صامت..... إنها الأرملة الفقيرة، تضم ابنها إلى صدرها، تحميه من برد الشتاء القارس، وتطمئنه قائلة:" فى الغد، تستيقظ وترى السماء صافية الأديم، والحقول لابسة رداء الثلج الناصع. من هذه العناصر المتحابة بعنف، سوف نجنى الأزهار الجميلة، عندما يجىء نيسان"(١٥).

وراء القسوة والحزن، تكمن المحبة والجمال. إنها بيئة متطرفة فى الغلظة والقسوة، وفى الحب والعطاء.

وجه آخر للمكان يصوره المهجرى: وجه الطبيعة الجميلة، وما فيها من خير وحب.

كثيرة هى تصاوير المحبة والجمال فى البيئة الطبيعية، نذكر منها:

** ".... كنا نتسلق الصخرة معا، أنا وأبو معروف، ونستلقى على منبسط صغير فى أعلاها، ومن هناك نرسل بصرينا فى الفضاء الأزرق، نفتح صدرينا للنسيم، أو نتمدد على بطنينا، فنطل على واد عميق فيه غابات من الحور والبلوط والسنديان، وجدول ينحدر من صدر الجبل، فيكر مهلا بين الصخور والأشجار"(١٦).

** "ها قد نشر فجر الربيع ثوبا طواه ليل الشتاء، فاكتست به أشجار الخوخ والتفاح، فظهرت كالعرائس فى ليلة القدر. واستيقظت الكروم، وتعانقت قضبانها كمعاشر العشاق، وجرت الجداول راقصة بين الصخور، مرددة أغنية الفرح، وانبثقت الأزهار من قلب الطبيعة انبثاق الزبد من البحر"(١٧).

---

(١٤) العواصف – ص ٢٥٠.

(١٥) الأرملة وابنها – دمعة وابتسامة – ص ٨٧.

(١٦) ساعة الكوكو – كان ما كان – ص ١٧

(١٧) دمعة وابتسامة – ص ٢٥.

** "لمت الشمس أذيالها عن تلك الحدائق الناضرة، وطلع القمر من وراء الأفق، وسكب عليها نورا لطيفا، وأنا جالس هنالك تحت الأشجار، أتأمل انقلاب الجو من حالة إلى حالة وأنظر من خلال الأغصان إلى النجوم المنثورة كالدراهم على بساط أزرق واسمع من بعيد خرير جداول الوادى"(١٨).

....

"وشح القمر تلك الخمائل المحاطة بمدينة الشمس برقعا لطيفا، وظفر الهدوء بأعنة الكائنات، وبانت تلك الخرائب الهائلة كأنها جبار يهزأ بعاديات الليالى"(١٩).

صور تحملنا إلى عالم القرية، نعيش ما فيها من جمال. نشم رائحة الأزهار والسنديان و التفاح والكروم والصنوبر. نسمع حفيف أوراق الشجر، وخرير الماء فى السواقى. إنها البيئة التى أحبها المهجرى، ونشأ فى أحضانها، يحن إليها حنين الطفل إلى أحضان أمه.

والكاتب على وعى تام بتأثير المكان، والبيئة، والظروف الاجتماعية على الفرد، وعلى حياته، وصحته النفسية. فيظهر عنصر البيئة بوضوح، فى قصصه، لأنه يعطى أهمية للوصف المكانى، ويقدم تصويرا متقنا للبيئة، نقلا عن الواقع. إن البيئة جزء من البناء القصصى عند المهجرى، والإنسان جزء من البيئة، يتفاعل معها ويتوحد بها، أحيانا.

والمزاوجة والربط بين الإنسان والطبيعة، وعلاقتهما المتداخلة، تعطى القصة عمقا وغنى.

القرية ليست حدودا للشخوص، إنما هى مولد أحلامهم الكبيرة الممتدة.... أنهم أحياء فيها، وخارجها. أنهم الماضى والحاضر، لأنهم هم القرية ذاتها. القرية ليست الحقول

---

(١٨) دمعة وابتسامة – ص ٥٧.

(١٩) المرجع السابق ص ٦٨.

والمباني، والطبيعة الجميلة، فحسب، إنما هى الإنسان. والإنسان كان دائمًا موضوعا أساسيا للمهجرى، بأحزانه وأفراحه، باغترابه وحرمانه، وأحلامه العريضة.

يصور الكاتب موقف الفلاح المغلوب على أمره، أمام أصحاب الأرض القساة القلوب. ف "نونو" ابنة الأكابر كانت مأخوذة بألعاب "رشيد"..... وحين هم أبواها بالانصراف، قالت لأمها، بالفرنسية، إنها تريد الجدى والديك.

وأمرت الأم "أبا رشيد" أن يحملهما إلى السيارة "ففعل صاغرا، وقلبه يكاد ينفطر غيظا"(٢٠)... إن دين ابى رشيد جعله عبدا لصاحب الأرض. هو ينفذ الأوامر، حزينا، مرغما؛ يندب سوء طالعه الذى أوقعه تحت رحمة رجل، لا تعرف الرحمة إلى قلبه سبيلا.

وقد تضحى الأخت بحياتها، فى سبيل إنقاذ أخيها:..... فخيزران "اقتحمت وحدها خلية نحل برى، لتأتى أخاها المريض بالحصبة، ولو بقليل من الشهد الشافى.... وأوسعها النحل لسعا... فبلغت البيت فى حالة تلف، وفى يدها شىء من العسل.... وانطرحت أرضا، ثم مدت يدها، وقالت: هذا لنعمان. وكان آخر ما نطقت به"(٢١).

أنها بيئة القرية، وما تحمل من قيم التضحية والإيثار؛ تصل أحيانا، حد الانتحار.

* * *

وحين يخرج الكاتب من نطاق القرية، يجد المدينة بيئة صالحة لتصوير الغربة.

---

(٢٠) أكابر.

(٢١) شهيدة الشهد – مجموعة أكابر.

فيسعى إلى إظهار مدى ضغط المجتمع المادى على الفرد، ضغطا يمحو شخصيته ويقهره ويسحق آماله وأحلامه. (حكايات مهاجر). ووجود الشخصية فى دوامة الزحام، (نيويورك) دليل على التيه والضياع. ووقوف الفرد متفرجا على العالم الخارجي، يرتبط بشكل من أشكال الغربة أيضا. كما أن الضغوط، التى تمارسها البيئة المكانية، على الفرد، فى صور مختلفة، تؤدى به إلى مهاوى الاغتراب، والتيه والجنون. (مرتا البانية – حنا المجنون – صراخ القبور)..... الضياع والإحباط نهاية أكثر الشخصيات، لأنها تعانى من مشكلات الحضارة المادية. فهى تسعى بجنون، فى دروب المدنية القاسية، وراء المال، فتتحطم أحلامها الواسعة... إذ ليست هذه الأحلام سوى سراب... (ساعة الكوكو).

يكمن ذلك الحس المأساوى المر، فى سيادة المصالح الشخصية، وقسوة الآخر، وقتامة العلاقات وضعفها... المدينة مكان ظالم، لا يرحم. والإنسان فيها محوط بالآخرين، ولكنه وحيد بينهم، لأن صلته بهم واهية، وسطحية؛ وتعامله معهم تصادمى. وكونه قريبا من الآخرين، وبعيدا عنهم، فى الوقت ذاته، يزيد من شعوره بالوحدة والغربة، ورغم انعدام المسافات الجغرافية المكانية، فبعد المسافات النفسية الاجتماعية، يخلق جوا من العزلة والاغتراب، ويضخم معاناة الشخصية، من خلال تفكك المعايير، على الصعيدين المجتمعى، والأسرى.

إن إدراك المهجرى للوجود الإنسانى، يتسم بالكآبة. وهو يكتب بهذا الإدراك الذى يرى أن البشر مقيدون بوجود آلى تخضع فيه آمالهم للبيئة المكانية، وللظروف، ولعامل الزمن.

الفصل الثانى

الشخصية

إن الشخصيات، فى المجموعات القصصية، تتآزر مع باقى عناصر القصة لتأكيد البعد الإنسانى، الذى قصده الكاتب. وقد اختار المهجريون شخصياتهم من الواقع، ومن المجتمع الذى يعرفون. وهى تمثل فئاته وقطاعاته. وركزوا على الناس البسطاء، والطبقات الفقيرة، والمحرومة والمقهورة. والشخصية المحورية عندهم، قد تكون رجلا أو امرأة، لأنهم يعالجون المشكلات الاجتماعية بفروعها المختلفة.

يجسد الكاتب شخصياته تجسيدا ماديا، فيحدد قسماتها والملامح والزى والسن. ويقدم المؤلف الشخصيات بطريقة مباشرة تقريرية. ويتناول المظهر الخارجى، مصورا الملابس، والشكل، والسلوك والتصرفات؛ ليعرف القارئ بالشخصية، أو لكى ينسبها إلى بيئتها، أو ليربط بين المظهر والانفعال الداخلى.

"جاوزت ستوت السبعين، وهمتها على خير ما يرام، برغم أنها وقعت منذ أعوام فعطبت وركها..... وعادت الضيعة تستمتع بمنظر جثتها الضخمة، وثيابها الرثة، وعصبتها السوداء المهلهلة، وشعرها المشعث من تحت عصبتها، ومفتاح بيتها الغليظ، المدلى بمرسة من زنارها، ومشيتها المترنحة، نتيجة للعرج الذى سببته لها الوقعة"[1].

(١) مصرع ستوت – أكابر – ص ٢٠.

"... وصاحبنا رجل اشتهر بأمور ثلاثة: بنظم الشعر، يرتجله فى شتى المناسبات، ويمحبته للفول، ويعداوته للنساء..... فقد التهم من الفول، فى حياته، مقادير تكفى لعلف عدة بقرات، شهورا وشهورا. و ما ضاع عليه العلف. وشاهد ذلك جثة ضخمة، يتقدمها بطن عظيم إذا مشت، ويبرز بعيدا، إذا جلست. والرجل اليوم فى السادسة والسبعين من عمره، يحمل لبدة كثيفة، من الشعر الأبيض، ويباهى بقوة، ولا قوة وحيد القرن. وهو يعيش وحده...... وله مجلس يتسابق إليه الناس. فسرعة خاطر عجيبة فى النظم، ونكتة حاضرة أبدا، وضحكة مدوية، وخفة فى الظل، وعفة فى اللسان، وكرم فى الكف..... أما من أين كرهه لبنات حواء، فسر ما باح به الشاعر لأحد"(٢).

وأحيانا يرسم، من خلال الملامح والحركة الخارجية، انعكاس الحالة النفسية، وعالمها الداخلى.

"على قارعة الطريق، قعد شاب، مستعطيا. فتى قوى الجسم، أضعفه الجوع، فجلس فى منعطف الشارع، مادا يده نحو العابرين، متسولا مستغيثا بالمحسنين، مرددا آيات انكساره، شاكيا آلام جوعه.... خيم الليل، وقد يبست شفتاه، وكل لسانه، ولم تزل يده فارغة مثل جوفه. فقام إذ ذاك، وذهب إلى خارج المدينة، وجلس بين الأشجار وبكى بكاءً مراً....."(٣).

كما يسعى إلى وضع الشخصية فى إطارها البيئى، مظهرا أثر البيئة فى تكوين الشخصية.

"هو رجل فى الخامسة والثلاثين من عمره، حسن اللباس، رشيق القامة، ذو شاربين معقوفين، وحذاء لامع، يلبس الأجربة الحريرية، ويدخن اللفائف الثمينة، ويحمل بيده الناعمة عصا جميلة ذات قبضة ذهبية، مرصعة بالحجارة الكريمة،

---

(٢) عدو النساء – أكابر – ص ٦٤.

(٣) المجرم – دمعة وابتسامة – ص ١٢٨.

ويأكل فى المطاعم الكبيرة، حيث يلتئم سراة القوم وأشرافهم، ويذهب إلى المتنزهات المشهورة، فى مركبة فاخرة يجرها فرسان كريمان...."(٤).

نماذج أخرى: سعادة البيك - شورتى - أبو بطة - السرجين المفضض.

لا يكتفى القاص بالرسم الخارجى للشخصية، بل يدلف بنا إلى أغوار شخصياته، مستعينا بالمنولوج الداخلى (العاقر)، أو توارد الذكريات، التى يسردها أمامنا، بشكل يقربنا من هذه الشخصيات، ويطلعنا مباشرة على همومها، وآلامها، وأحلامها، ومشاعرها (مارتا البانية - ساعة الكوكو).

وتتكشف الأعماق والمشاعر، أمام القارىء، فيجتاز معالمها عبر السطور، ويسبر عمق معاناتها وشوقها وعذابها، ويشعر أنها تنوء بثقل المكان والتقاليد.

ويلجأ الكاتب، أحيانا، إلى الحوار لكشف أبعاد الشخصية، والاطلاع على أفكارها ومشاعرها. (حفار القبور)(٥) "ولما انتصف الليل، وقد خرجت مواكب الأرواح من أوكارها، سمعت وقع أقدام ثقيلة تقترب منى، فالتفت، وإذا بشبح جبار مهيب منتصب أمامى، فصرخت مذعورا: ماذا تريد منى؟ فنظر إلى بعينين مشعشعتين كالمسارج، ثم أجاب بهدوء:

لا أريد شيئا، وأريد كل شىء.

قلت: دعنى وشأنى، وسر فى سبيلك.

فقال مبتسما: ما سبيلى سوى سبيلك، فأنا سائر حيث تسير، ورابض حيث تربض.

قلت: جئت أطلب الوحدة، فخلنى ووحدتى.

فقال: أنا الوحدة نفسها، فلماذا تخافنى؟

قلت: لست بخائف منك.

---

(٤) سلمان أفندى - العواصف - ص ١١١.

(٥) العواصف - ص ٣١.

فقال: إن لم تكن خائفا، فلماذا ترتجف، مثل قصبة أمام الريح؟

.....

قلت: وماذا عسى أن أفعل بأيامى وليالى لأنفع الناس؟

فقال: اتخذ حفر القبور صناعة، تريح الأحياء من جثث الأموات.......

(حفار القبور)[٦].

وقد تكون وسيلة الرسائل طريقة أخرى، تكشف بها الشخصية عن أحلامها، وتحكى عن آمالها، وعلاقاتها المختلفة. (مخبآت الصدور)[٧] – وأحيانا، تصبح الشخصية فى حركتها مع الحدث، حاملة معها أحداثا وانفعالات، ولدت فى زمن ماض. ومن هنا يتولد توترها، لأنها ساحة للماضى والحاضر. وهكذا تعيش الشخصية، فى لحظة وجودها مع الحاضر، أحداثا وقعت فى ماضيها. وعن طريق تنقل خواطرها المتأزمة، بين الماضى والحاضر، يظهر المستويان المتقابلان فى القصة: مستوى الحاضر، ومستوى الماضى الذى صنعه.

".. أما الكاهن، فظل منتصبا كالتمثال، فى وسط تلك الغرفة، ينظر بعينين غارقتين بالدموع، نحو جثة الصبية الباردة، ويلتفت كل دقيقة نحو زوجها النائم، فى الغرفة المحاذية.....

اقترب الكاهن من مضجع الصبية، وجثا أمامها، كما يجثو أمام المذبح. ثم أخذ يدها الباردة، ووضعها على شفتيه المرتجفتين، ونظر إلى وجهها المتشح بنقاب الموت، وبصوت هادىء كالليل، عميق كالبحر، مرتعش كآمال البشر، قال:

يا راحيل، يا راحيل، يا أخت روحى، اسمعينى يا راحيل، فأنا أستطيع الآن الكلام. قد فتح الموت شفتى، لأبوح لك بسر أعمق من الموت، وأطلق الألم لسانى،

(٦) العواصف – ص ٣٤.

(٧) دمعة وابتسامة – ص ١٤١.

لأكشف لك أمرا، أشد من الألم... اسمعي صراخ روحي، أيتها الروح المرفرفة، بين الأرض واللا نهاية.

اسمعي الشاب الذي كان يراك راجعة من الحقل، فيتنحى محتجبا بين الأشجار، خائفا من جمال وجهك. اسمعي الكاهن، الذي يخدم الله، فهو يناديك الآن بلا وجل، لأنك بلغت مدينة الله.

..... ثم تراجع فجأة إلى الوراء، وارتمى على الأرض مرتعشا، كأوراق الخريف، كأن ملامسة وجه المرأة المثلجة، قد أيقظت، في داخله، عاطفة الندم...."[٨].

أكثر الشخصيات التي توقف أمامها المهجري، هي شخصيات مسحوقة بألم داخلي، ومقهورة بقسوة الناس، ومهزومة أمام البيئة - القدر. وقليلة هي الشخصيات، التي كانت مستعدة للصراع والمقاومة، والتحدي والصمود حتى النصر، والتي ناضلت ببطولة تراجيدية، من أجل الحرية والعدل والمساواة. (خليل الكافر)[٩] - (زلزال)[١٠].

وتبدو غالبية الشخصيات ضئيلة، في عالم فضفاض ملغز. فكانت مواقفها سلبية، هروبية، انهزامية، وجدت خلاصها في الانسحاب والفرار. وقد اتخذ هذا الفرار، في قصص المهجر، عدة مظاهر:

١ - الهروب إلى الغاب:

إن أبطال المهجر يحملون الحقد والكراهية للمدينة. ويشبه موقفهم منها موقف خليل حاوي من لندن، وموقف البياتي من نيسابور وبابل.

إن موقف البطل المهجري، من المدينة، ونفوره منها، يمتزج بالحنين إلى الريف وإلى الوطن، و بالشوق إلى الطبيعة - إلى الغاب. وهي نزعة رومنطيقية أصيلة.

(٨) ما وراء الرداء - العواصف - ص ٢٣٩.
(٩) خليل الكافر - الأرواح المتمردة - ص ٨٩.
(١٠) أبو بطة - ص ١٥٢.

فى قصة (حكاية) تلجأ ابنة الأمير إلى الغابة تاركة قصر والدها، وما فيه من قيود، وطبقية تحول بينها وبين الإنسان الذى اختاره قلبها: " قد جئت سرا يا حبيبى لألتقيك.... قد تركت مجد والدى لأتبعك إلى أقاصى الأرض، وأشرب معك كأس الحياة والموت. قم يا حبيبى لنذهب إلى البرية البعيدة عن الإنسان"[11].

وفى قصة (العاصفة)، يحتمى يوسف الفخرى بالغاب، من طغيان المدينة وماديتها الصارخة، ويعيش منفرداً، فى صومعة تتوارى بين الصخور والأشجار، على كتف الوادى:

".... تركت مدينتى لأننى وجدتها شجرة مسنة فاسدة، قوية، هائلة، عروقها فى ظلمة الأرض، وأغصانها تتعالى إلى ما وراء الغيوم. أما أزهارها، فمطامع وشرور وجرائم، وأما أثمارها فويل وشقاء وهموم. ولقد حاول بعض المصلحين تطعيمها وتغيير طبيعتها، فلم يفلحوا. بل ماتوا قانطين، مضطهدين، مغلوبين على أمرهم "[12].

٢ - الهروب إلى الحلم:

يلجأ بطل المهجر إلى عالم الحلم. تتأجج فى داخل الكاتب رغبة مستمرة فى الهرب، فى إن يخلع، مع أبطاله، أردية الحضارة المزيفة. نحن بإزاء فنان يسعى إلى مدينة فاضلة، يسعى إلى خلق يوتوبيا، تنعم بالحق والعدل والمساواة، تقوم على أنقاض الحضارة المادية الزائفة. إنه التوق المتمرد الحالم، إلى البحث عن معنى الوجود، ويحاول أن يجده فى يوتوبيا سيريالية، بعيدة التحقيق.

الدعوة، فى قصة (حفار القبور)[13] إلى اتخاذ حفر القبور صناعة تريح الأحياء من جثث الأموات المكدسة، حول منازلهم، و محاكمهم، ومعابدهم – ليست سوى حلم

(١١) دمعة وابتسامة – ص ١٤٣
(١٢) العواصف – ص ١٦٨.
(١٣) العواصف – ص ٣١.

يشتهيه الكاتب، بأن تزول الحضارة الزائفة، وتدفن، وإن نساهم فى دفنها فى (رؤيا)، نقلت الحورية ميلبومين/ ابنة جوبيتير، الراوى فى رحلة إلى السماء، بعد أن ضمته بجناحيها وطارت به. ومن عل، رأى الراوى "المدينة جالسة كإبنة الأزقة، متشبثة بأذيال ابن آدم. ثم رأيت البرية الجميلة واقفة، عن بعد، تبكى من أجله "..... ثم قالت له ابنة الآلهة: " هذا هو الليل وسيجىء الصباح"... وعندما فتح الراوى عينيه، كان الأمل يركض أمامه...[14].

يحلم الكاتب فى (نظرة إلى الآتى) بأنه "رأى" المدينة قد اندثرت، ولم يبق من آثارها غير طلل بال، يخبر الرجال باندحار الظلمة، أمام النور... ويرى مدينة فاضلة قامت مكانها[15].

أما (إرم ذات العماد) فهى نموذج صارخ للمدن الأسطورية، التى يخلقها خيال الفنان. إنها اليوتوبيا التى يخلقه فى الحلم، ويتوق للعيش فى أحضانها. وهى تذكرنا بالمدن المغيبة، التى يخلقها السياب والبياتى وحاوى، هروبا من الواقع المؤلم، الذى يرفضونه.

يتشوف القاص إلى مدينة مسحورة، تشبه مدن الأساطير، فى أدبنا القديم. لقد جسد هروبه فى خلق مدينة مغيبة، وجعلها هدفا، يصل إليه من عرف "الطريق"، يقصد طريق التصوف. فى حين لمح نعيمة، إلى أن المدينة الفاضلة، نجدها فى المحبة والتسامح، والتعاطف مع الطبقات الفقيرة المحرومة. (أبو بطة - صديقى عبد الغفار - الهدية).

٣ - الهروب إلى مجتمع جديد:

بعض الشخصيات تلوذ بالفرار، من مجتمعها، إلى مجتمع غريب، بحثا عن سعادة تفتقدها فى بيئتها، فتهجر الوطن، و تخلف القرية، وتسعى وراء حلم جميل،

---

(١٤) دمعة وابتسامة - ص ٧٢.

(١٥) المرجع السابق - ص ١١٦.

فى أحضان المجتمع الغربى، بعيدا وراء البحار. وهناك تصاب الشخصية بصدمة، وخيبة أمل: إنه الحلم – الوهم، يسعى الشخص وراءه، ثم يعود خائبا، يدارى سوأته. (حكايات المهجر) – (بنكاروليا)[١٦].

الشيخ أسعد، جار عليه الزمن، فبات يعانى أزمة وجودية، وطفق يبحث عن منجاة من اليأس والاحباط، فيلجأ إلى بيئة جديدة، بعيدا عن المجتمع الذى تنكر له: هاجر إلى نيويورك، بعيدا عن قريته، ومجتمعه "الجاحد". (سعادة البيك).

الفلاح البسيط، "خطار" توقفت الحياة عنده، يوم هروب محبوبته "زمرد". إنها لحظة لا يستطيع أن يتجاوزها. فهو توقف عند نقطة معينة ذاتية. والتشبث ببقاء اللحظة وهم. ولا مخرج من هذا الوهم إلا انتصار حقيقى: هو الحصول على ساعة كوكو، مشابهة للساعة التى سحرت زمرد. ويهاجر بدوره، بحثا عن ساعة كوكو فى عالم بعيد، عالم جديد. لكن هروب خطار لا يتوقف هنا، فمشكلته أنه لا يستطيع تكييف طبيعته ومزاجه، مع هذا العالم الجديد. لذلك ينسحب إلى عالم داخلى، وكل الرفض يبقى حبيس الداخل، ونلمس الأزمة من خلال المشاعر المصطرعة. إنه الهروب إلى الداخل: إلى داخل الذات.

يعيش " خطار" مع الزوجة الأميركية، جسدا، لكن روحه تسعى هربا إلى عالمه الداخلى، تبحث فيه عن حبه الضائع لرفيقة الطفولة "زمرد"، ذلك الحب الرومانسى، المتسم بالبساطة والانطلاق. وهذا الشعور بالتناقض، بين الواقع الحالى والماضى البعيد، يدفع بالشخصية إلى الإحساس بالعزلة والاغتراب. فيفر ثانية. إنه هروب جديد: ويبدأ بالانفصال عن البيئة، التى تفرض قيودها عليه، ويجتر ذكرياته وانتماءه الماضى، فيزخرف هذا الماضى، تعويضا عن قسوة الحاضر، واهتراء العلاقات الإنسانية.

---

(١٦) أبو بطة – ص ٧١.

ويبدو حنينه إلى هذا الماضى قويا، هروبا من واقع بيئة يرفضها، وتعويضا عن قسوتها وحرمانها. فالماضى هو الملاذ، يلجأ إليه الشخص لينسى همومه، وينفض عن نفسه عذابات الحاضر المؤلم. ويشده الشوق إلى الريف، وإلى التواصل الإنسانى، والمشاعر الأصيلة. إنه يحب ملامح القرية، بكل ما فيها، ويضفى ملامح القرية على المرأة، وعلى كل الأشياء الجميلة والإحساسات الحالمة. ويقارن تلقائيا بين المرأة الغربية (زوجته) والمرأة الريفية (زمرد) متخذا المرأة رمزا، لكل من الحضارتين.

كثيرا ما عبر الفنان العربى عن إعجابه بالجمال الطبيعى الفطرى، ونفوره من الجمال المصطنع. ويحضرنا قول أبى الطيب، فى هذا المعنى:

حسن الحضارة مجلوب بتطرية وفى البداوة حسن غير مجلوب.

أما خطار "فمر أمامه خيال زمرد، وللحال انتصب بجانبه خيال أليس، فراح يقابل بينهما عن غير قصد منه: ما كان أجملك يا زمرد وأحلاك! ما كان أنقى بشرتك وأنعمها! والدم القانى الصاعد من قلبك البتول إلى وجهك الطهور، ما كان أزكاه وأصفاه! وعيناك اللوزيتان ما كان أودعهما وأقدسهما!!........

"وأليس. هاهى بزنديها العاريين، وصدرها المكشوف، وشعرها المجزوز، وشفتيها المحمرتين، وخديها المطليين بالمساحيق، وأهدابها المسودة، وعينيها الجائعتين إلى المشاهد المهيجة....."[١٧].

إنه الهروب إلى الماضى.

٤ - الهروب إلى الموت:

إن الشخصيات تنتمى إلى فئة اللابطل، بشكل عام. وإلى الطبقات المسحوقة، من صغار القرويين والعمال أو الفلاحين، الذين يجترون عذاباتهم، ويبذلون جهدا سيزفيا، فى تحمل أعباء حياتهم. وأزماتهم تنتهى، غالبا، بهروبهم إلى أحضان الموت،

(١٧) ساعة الكوكو - كان ما كان - ص ٣٢.

موتهم الحقيقى أو المجازى. والنهايات المأساوية الدرامية تنسحب على أكثر القصص، حيث يتخذ الموت أشكالا وأبعادا مختلفة:

(أ) الموت قوة علوية (موت ذو بعد غيبى)

الموت، فى بعض القصص، قوة علوية تساند البطل، لأنقاذه من الألم والقهر، وفقدان العدالة. إن نبوخذ نصر يصب جام غضبه على البطل " بلادان "، ويمسك عليه حياته، بهدف اذاقته أشد ألوان العذاب. لكن العناية الإلهية تنقذه من عذاباته بالموت، الذى يتمناه. يستحضر الكاتب أجواء السير الشعبية، حيث تتدخل العناية الإلهية، لإنقاذ البطل. وهذا البعد الغيبى مستمد من حضارة شرقية، يؤمن الكاتب بغيبياتها، لاسيما أن القصة مستوحاة من قصة دينية توراتية[١٨].

وفى قصة (طفلان)، "ضمت الأم الفقيرة ابنها الجائع، ورفعت عينيها نحو العلاء، وصرخت < إرفق بنا يا رب >! ولما انقشعت الغيوم عن وجه القمر، دخلت أشعته اللطيفة من نافذة ذلك البيت الحقير، وانسكبت على جسدين هامدين"[١٩].

استجاب الله لدعائها. وكان الموت منقذها!!

(ب) الموت المجازى (الموت ذو البعد النفسى)

يأخذ الموت بعدا أعمق، ضاربا فى الصميم، حين يصوره الكاتب موتا من الداخل، أو موتا فى الحياة. إن يأس الشخصية ناتج عن وعيها لوجودها، سواء ببعده النفسى، أو الواقعى: إنه موت ذو بعد نفسى، ونشاهد ملامح منه فى: جميلة، وشورتى، وخطار، وسعادة البيك، وأبو بطة، ومرتا البانية... الخ...

---

(١٨) نبوخذ نصر – سجل التوبة – أمين الريحانى.

(١٩) دمعة وابتسامة – ص ١١١.

"...... عادت ترقب موت حبها التدريجي، شاعرة أنها تمـوت معه موتا بطيئا، موتا روحيا.... ص٧٥). ".... ألم أكن ميتة كل هذه السنين التى تركتنى فيها وحيدة، غريبة، كسيرة النفس والقلب؟"(٢٠).

"..... مـاذا يفـعـل جـاهل، جـازف بحيــاته فـخسـرها؟.. مـاذا تفـعـل جـيـفـة متحركة؟"(٢١).

قـالت مـرتا: ".... أنا منفـيـة بحكم تعــاسـتى وذنــوبى، إلى هذه الأعـمــاق المظلمـة..."(٢٢).

".... إن تلك الابتسامة قد غابت، خلـف نقاب كثيـف، من القلق والعبــوسة. فـأبو بطة، على غير عهدى به، قليل الكلام، قليل الحركة...... بلى! لقد تغــير صديقى أبو بطة...... أوشكت أن أدرك سر ذلك التغير. فقد خطر لصاحب المخزن، أن يدعو عتالا غير أبى بطة، لنقل صندوق ثقيـل، ما ظـنـه - وهو فى الخـامسة والثمانين - يقدر على حمله"(٢٣).

وهذا الموت الداخلي، يؤدى ببعض الشخصيات إلى اختيار الموت الحقيقى:

البعض يختار الموت البطــولى، بينما البعــض الآخــر، يختار التطـهـر بالموت، أو الموت التطهرى.

(ج) الموت اختيار بطولى (الموت ذو البعد الإرادى)

نلاحظ أن الموت، فى بعض القـصص، اخـتـيـار بطولى، تسـعى إليـه الشـخصـيـة بشجاعة وإقدام. هو ملجأ، تحتمى به من وحشية الإنسان، ومن عبثية الحياة التى تقف الشخصية أمامها، حائرة ورافضة، فى نفس الوقت.

---

(٢٠) كان ما كان - ص ٩١.
(٢١) شورتى - ص ١٣١.
(٢٢) عرائس المروج - ص ٥٨.
(٢٣) أبو بطة - ص ١٢.

إن (شورتى) بعد أن تطوع فى الجيش، و أبلى بلاء حسنا، وحصل على ميدالية (الشرف) من وزارة الحربية، تبين له أن الحروب ليست سوى تضليل، وخديعة؛ تجعل الإنسان يقتل أخاه الإنسان، باسم الشرف والوطنية..... إن الحياة عبث... ولا تستحق الإبقاء عليها... فيختار الانتحار، ويقدم عليه ببطولة وشجاعة:

"... دمرت أكثر من بيت، لذا دعانى الناس شجاعا، وكافأونى بما يحسبونه شارات شرف وفخر... غير أنى مجرم.... وأنا مقر بجرمى ولا أطلب الصفح... إن فقدت حياتى، فقد وجدتها اليوم..."(٢٤).

(د) الموت وسيلة للتطهر (الموت ذو البعد الاخلاقى)

بدا الموت، فى بعض القصص، وسيلة للتطهر من خطيئة دنيوية. بعض الشخصيات تتمنى الموت وتنتظره، وترتقب وقوعه تطهيرا وتكفيرا. وبعض الشخصيات الأخرى تلجأ إلى الانتحار تكفيرا عما اقترفت من خطايا لا يطهرها - فى نظرهم - إلا الموت.

مرتا البانية ترى - وهى تحتضر - أن الموت يطهرها من الرجس الذى انغمست فيه طوال حياتها...... وجميلة تقدم على الانتحار، اعتقادا منها أن الموت هو الوسيلة الوحيدة القادرة على تطهيرها من خطيئة الزنى التى لطخت حياتها.

"... مارتا كانت بالأمس بين أودية لبنان الجميلة، مملوءة حياة وقوة، فصارت إليوم مهزولة، ترقب الانعتاق من قيود الحياة..."(٢٥).

...." انا كالأبرص الساكن بين القبور، فلا تقترب منى... وإذا ذكرتنى، قل قد ماتت مارتا.... أيها العدل الخفى، إليك أتضرع، فارحمنى... وتسلم بيسراك روحى..."(٢٦).

---

(٢٤) شورتى - ص ١٣٥.
(٢٥) عرائس المروج - ص ٦١.
(٢٦) السابق - ص ٦٣.

* "..... شدة رغبتى فى استرجاع حبك حملتنى على اقتراف ذنب، لو غفرته أنت لى فلا أغفره انا لنفسى.... أنا مجرمة فى نظرك، ونظر العالم. فهل قتلى لنفسى جريمة كذلك؟؟.... هذا الطفل التعس... ستقف دقات قلبه الصغير عندما تقف دقات قلب أمه الزانية..."(٢٧).

(هـ) الموت خلاص متفائل (موت ذو بعد ميتافيزيقى)

يبدو الموت – فى بعض القصص – خلاصا، لأنه الطريق إلى الخلود. فى (مخبآت الصدور)، كما فى (حكاية)، يئس الحبيبان من الالتقاء فى الحياة الدنيا. وما جدوى حياة دون أمل أو هدف؟؟ يطلب الحبيبان الموت، ليجمعهما معا فى الحياة الأخرى.

"... خلصنى يا موت، فالأبدية أجدر بلقاء المحبين من هذا العالم... هناك يا موت أنتظر حبيبتى، وهناك أجتمع بها.. "(٢٨).

".. أنا أنظر الآن من وراء الدموع، فأرى المنية تقترب منى، يوما فيوما لتقودنى إلى حيث انتظر رفيق نفسى، وألتقى به، وأعانقه عناقا طويلا مقدسا..."(٢٩).

إنه موت ذو بعد ميتافيزيقى، يعتمد على فلسفة، يؤمن بها المهجرى، مفادها أن الروح خالدة تنتقل بعد موت الجسد، إلى جسد آخر بطريقة التقمص. واستنادا إلى هذه الفكرة، كانت بعض الشخصيات القصصية تنتظر الموت، وتعتبره خلاصا:

فى قصة (رجوع الحبيب)، و (بنات البحر) الموت هو الخلاص من القيود الجسدية، وهو وسيلة الانطلاق نحو الحقيقة المطلقة.... نحو الخلود فى حياة أخرى.

---

(٢٧) كان ما كان – ص ٩٠ – ٩١.
(٢٨) حكاية – دمعة وابتسامة – ص٤٢.
(٢٩) مخبآت الصدور – دمعة وابتسامة – ص ١٤٤.

وما قصص (رماد الأجيال) و (الشاعر البعلبكى) سوى تجسيد واضح لعقيدة التقمص..... حيث يعود، إلى الحياة، شخوص غادروها منذ عهـود.... وكما أكد جبران هذه العقيدة فى كثير من قصصه، فإن ميخائيل نعيمة جسدها جلية، فى روايته (لقاء) - كما سنرى لاحقا.

.... قال الفيلسوف "كل ما تشتاقه الأرواح، تبلغه الأرواح. فالناموس الذى يعيد بهجة الربيع بعد انقضاء الشتاء، سيعيدك أميرا عظيما، ويعيده شاعرا كبيرا"(٣٠).

"...... أنا راحلة يا حبيبى إلى مسارح الأرواح، وسوف أعود إلى هذا العالم...... سوف نلتقى يا ناثان، ونشرب معا ندى الصباح من كؤوس النرجس.."(٣١).

إن الشخصيات المهجرية، رغم ضياع الماضى (الوطن)، ورغم كآبة الحاضر (فى المهجر)، تحاول أن تمد جسرا نحو المستقبل، وتحاول أن تقهر الزمن بالخلود، عن طريق البعث والتجدد، بالتقمص.... وهذا ما يجعل الموت، فى نظرهم، انعتاقا، وخلاصا، وخلودا.

(و) الموت الجميل (الموت ذو البعد الرومانسى)

جبران يحدق مباشرة فى حقيقة الموت، حين يواجه موت أخته وأمه. ثم يواجه موته الذاتى، يطل عليه من خلال داء السل، الذى قضى على أغلب أهله. قد يكون ارتداده إلى الماضى، والقرية، يشعره بالفرار المؤقت، من سطوة الموت؛ ولكنه يجد الخلاص فى اللجوء إلى الخلود، عن طريق التقمص.

إذا كان فنانو المهجر يفلسفون تجربة الزمن والموت، فى مختلف أعمالهم الأدبية، فإن جبران يعيشها. إنه الرومانسى الحالم، الذى يرى جمال الموت، ويترجمه فى أعماله الأدبية: (موت الشاعر حياته) و (جمال الموت).

---

(٣٠) الشاعر البعلبكى - العواصف - ص ٢٢٢.

(٣١) رماد الأجيال والنار الخالدة - عرائس المروج - ص ٣١.

إن الموت يأتى بعنوية وجمال، والإنسان يستسلم له بسعادة وهدوء وابتسامة مطمئنة:

"... تعالى أيتها المنية الجميلة، فقد اشتاقتك نفسى. اقتربى، وحلى قيود المادة، فقد تعبت من جرها. تعالى إلى.... ضمينى إلى صدرك المملوء محبة... اسرعى وعانقينى يا حبيبتى المنية..."(٣٢).

"انتصب، إذ ذاك، بجانب فراش المنازع، طيف امرأة ذات جمال غير بشرى، ترتدى ثوبا ناصعا كالثلج، وتحمل بيدها اكليل زنابق، من نبت الحقول العلوية، ثم دنت منه وعانقته... وقبلت شفتيه قبلة محبة، قبلة تركت على شفتيه ابتسامة اكتفاء"(٣٣).

"... انظروا عروسة الموت منتصبة كعمود النور، بين مضجعى والفضاء... ها قد بلغت قمة الجبل، فسبحت روحى فى فضاء الحرية والانعتاق....

اخلعوا نسيج الكتان عن جسدى، وكفنونى بأوراق الفل والزنبق... انتشلوا بقاياى من تابوت العاج، ومددوها على وسائد من زهر البرتقال والليمون..."(٣٤).

إذا، هذه الشخصيات الهروبية - كما رأينا - كان فرارها إلى الغاب، أو إلى الحلم، أو إلى بيئة جديدة.... أو إلى الموت.

هذه الشخصيات، فى كل أحوالها، يرسمها المهجرى، بكل التعاطف والحب.

لذلك تتسم قصصه بقدر كبير من الشاعرية. إنه يعالج شخوصه الضعفاء معالجة العطوف عليهم، الشفوق على ما طرأ على حياتهم، وتصرفاتهم من ظروف خارجة عن أرادتهم، فجعلتهم يسلكون سبلا غير سوية. (صراخ القبور - مارتا البانية - أبو بطة - صادق - أكابر - حكاية أم)......

ويذهب المهجرى بالقصة إلى ما وراء القصة.... فتتحول إلى عمل وجدانى... وموقف.

* * *

(٣٢) موت الشاعر حياته - دمعة وابتسامة - ص ٤٩.
(٣٣) دمعة وابتسامة - ص ٥٠.
(٣٤) السابق - ص ٢٠٠ - ٢٠١.

البعد النفسي:

بعض الشخصيات ذات أبعاد نفسية، تجعل زاوية فهمها الأساسية، أحيانا، من خلال علم النفس. وكثيرا ما تكون الأزمات النفسية مرتبطة بوضعها الوجودى المأساوى... والكاتب المهجرى يتصدى لمعالجة هذه الشخصيات، وهذه الأزمات، مدفوعا بنزعة للرحيل فى الداخل، وسبر أغوار النفس البشرية، والوصول إلى مجاهلها. ونحن نرى منعكس الحدث فى النفس، ونرى الأعماق التى تطغى على مساحات القص بشكل واضح. ونرى العالم الداخلى، المتماوج بمختلف الأحاسيس والانفعالات الحزينة، القاتمة المتشائمة.

بطلة قصة (العاقر) يصورها الكاتب نفسيا، وهى تتطور عبر ثلاث مراحل:

١ - مرحلة السعادة النفسية الغامرة، فى كنف زوج يبادلها مشاعر الحب والود، فى بداية زواجها:

"..... مضت الأشهر الأولى من حياة جميلة الزوجية كيوم من أيام الربيع، لم تر سماؤه غيمة على الاطلاق، وهواؤه وأشجاره وأزهاره وأعشابه وأنهاره..... كلها تملى بخمرة الحياة ولذة التجدد، وكأنها فى مهرجان عظيم. وجميلة كانت فى بيت حميها محور حياتهم اليومية. حولها تدور أفكارهم، وبها تناط آمالهم... كانت السعادة تضىء فى عينيها، منعكسة فى كل عضلة من عضلات وجهها...."(٣٥).

٢ - مرحلة الصد، والفتور العاطفى، من قبل الزوج، لاعتقاده بأن زوجته عاقر؛ وكذلك الاحتقار والكراهية، من قبل الأهل، بل القرية جميعها(٣٦)....

... مما يدفع جميلة إلى الخيانة الزوجية - سراً..... وتثمر العلاقة المحرمة... ويا للمفارقة!! إذ تستعيد جميلة حب الزوج، واحترام الأهل، إثر حملها.. سفاحا.

---

(٣٥) كان ما كان - ص ٦٢.

(٣٦) راجع عادات القرية اللبنانية من كتاب (حضارة فى طريق الزوال - أنيس فريحة).

"... هذا الانقلاب الغريب لم يأت فجأة، بل بالتدريج. وجميلة بدأت تلاحظه، بعد مرور السنة الأولى لاقترانهما. والآن تراه يزداد، يوما بعد يوم. قلبها يتوجع، وهي لا تظهر الوجع، على وجهها، خوفا من أن تتبخر من روحها آخر قطرة من السعادة، التي لا تزال تطلبها نفسها وكل وجدانها...... هي لاتزال تحبه كالسابق... فماذا طرأ على عزيز؟؟ بقي هذا السؤال يعذب جميلة.......

حملت جميلة، في تلك السنة. وما أسرع الانقلاب الذي حدث في البيت حالا، بل في كل البلدة. وعادت الابتسامة إلى وجه عزيز، ورجع نور السعادة إلى عينيه.... أما جميلة فكانت كأنها انسحبت من العالم الخارجي إلى داخل نفسها... وهناك انفردت نفسها بنفسها، لأول مرة في حياتها. فاعتراها رعب، عندما أخذت تحلل ذاتها بذاتها، وترفع الستار رويدا رويدا، عن أشياء داخلية كانت تشعر بها....."[٣٧].

٣ – مرحلة الندم والإحساس بالذنب، وفقدان طعم الحياة. فلا تجد جميلة وسيلة للتطهر من الخطيئة، والخلاص من عقدة الذنب، التي تطاردها وتقض مضجعها، إلا بقتل نفسها. فتترك رسالة مطولة، تعترف فيها لزوجها بخطيئتها. ثم تسعى إلى الانتحار، طالبة الخلاص من وجودها المأساوي، بالاستسلام طواعية للموت.

"..... أدركت الآن، أن ما فعلته ذنب لا يغتفر. أنا لا أريد أن اشترى حبك بالخداع والزنى. لكني لما زنيت، زنيت لأجلك فقط!....

ألا، فاعلم يا عزيز، أن العاقر أنت لا أنا... وأنا مع ذلك مجرمة في نظرك، ونظر العالم. فهل قتلي لنفسي جريمة كذلك؟!"[٣٨].

الشخصية الرئيسة، في (العاقر)، ليست أنثوية فقط، بل هي أيضا، شخصية الرجل، الذي يدور عالمه الداخلي، في محور الإنجاب، خوفا من المجتمع ونظرته الثاقبة؛ فيعيش – كزوجته – تحت كابوس الأعراف والتقاليد.

(٣٧) العاقر – كان ما كان – ص ٨٢.
(٣٨) كان ما كان – ص ٩٠ – ٩١.

إن " العقم " الفكرى – فى القصة – أدهى من العقم الجسدى، حيث يصور الكاتب بمرارة، نظرة المجتمع، ونظرة الزوج إلى المرأة العاقر. كما يصور العالم الداخلى المضطرب، لهذه المرأة البائسة، وما يعتمل فيه من وجود مأساوى.

* * *

الشخصية المتحولة :

الشخصيات، فى غالبيتها، نمطية، ونماذج غير متطورة، ثابتة وجاهزة، أحيانا. وهى بسيطة، واضحة، تدور حياتها فى محور واحد، تنبع مشكلاتها منه، ويحرك قواها الداخلية.

بعض الشخصيات يطرأ عليها تحول وتغيير، نظرا لظروف نفسية أو بيئية، تتعرض لها وتقع تحت تأثيرها.

فى (حكاية صديق) يصور الكاتب كيف يحول الحب الصادق الإنسان الفاسد القاسى القلب، إلى إنسان طيب المعشر دمث الأخلاق.

"... عرفته زهرة لينة حملتها رياح النزق إلى لجة الشهوات..... عرفته فى المدينة شابا يتاجر بشرف أبيه فى سوق الخسائر، ويبذر أمواله فى نوادى التهتك......

... نظر إلى وفى عينيه نور غريب يخرق الصدر ويحيط بالجوارح...... قال:.... يا صديقى إن الروح قد حل على وقدسنى. الحب العظيم قد جعل قلبى مذبحا طاهرا...". وجدت المدامع تتلألأ فى عينيه، وشعاع الحب يكلل رأسه"(٣٩).

---

(٣٩) حكاية صديق – دمعة وابتسامة – ص ٩٦.

وفى قصة (المجرم)، يصور القاص الإنسان الفقير، الذى تحوله قسوة المجتمع من إنسان ضعيف مسحوق، إلى مجرم يحصل على المال، بسطوة القوة، فيصبح ثريا ومن الأعيان...... ثم يختاره الأمير نائبا له.

".... كذا يبتدع الإنسان من المسكين سفاحا باستمساكه، ومن ابن السلام قاتلا بقساوته"(٤٠).

فى قصة (الزلزال) يصور المؤلف الفتاة "الأسطورة" – ابنة الرجل الارستقراطى – التى انضمت إلى الثورة الوطنية، وأخذت على عاتقها أن تكتشف مكان والدها، وأن تقدمه للمحاكمة، ثم للاعدام!.... وعندما تكتشف مكان الأب، فى أحد الأديرة، يدور حوار بينهما، تتحول – على أثره – الشخصيتان: فتصبح فتاة الثورة راهبة فى الدير، ويتحول الأب الارستقراطى إلى زعيم ثائر(٤١).

أما قصة (ثائران) فهى قصة تحريضية، يحاول نعيمة – من خلالها – أن يبشر بالمبادىء الاشتراكية التى تأثر بها، أثناء دراسته فى روسيا – وذلك حين يعرض، أمام القارىء، موقف الغنى المستهتر، وتجاهله لآلام صديقه الفقير، مما يدفع هذا الأخير إلى الانضمام إلى الخلايا السرية الثورية، وقد تحول من شخصية هادئة مسالمة إلى شخصية ناقمة، متمردة على المجتمع اللامبالى، وعلى الأغنياء المستهترين:

"..... بماذا أجابك عندما طلبت منه المال؟؟

– أجابنى من بعد أن تنازل وسألنى عن حاجتى، ومن بعد أن وصفت له حالتى وحالة أمى – أجابنى بكل صفاقة: وأى بأس لو أكل الدود لحم أمك وهى حية؟ ألعلها أكثر من غسالة؟؟......... وأى حاجة بابن غسالة إلى شهادة جامعية؟؟ اذهب واعمل عملا تعيش منه. ولا تطمح إلى العلو فوق أصلك. ذلك خير لك من الاستعطاء"(٤٢).

* * *

(٤٠) المجرم – دمعة وابتسامة – ص ١٢٩.
(٤١) الزلزال – أبو بطة – ص ١٥٢.
(٤٢) ثائران – أبو بطة – ص ١١٣.

يقدم الكاتب بعض الشخصيات تقديما انطباعيا، من خـلال ذاته. فيريها القارىء من خلال إحساسه بها، وشعوره نحوها. (صراخ القبور – أبو بطة – صديقى عبد الغفار).

وقـد يخـتـار الكاتب شـخـصـيـات بسـيطة، سـاذجـة، لبـعض قـصـصـه. وهذه الشخصيات تروقه، وتؤثر فيه لغرابتها، أو سذاجتها. إنها شخصيات معروفة لديه، فيصفها وصفا دقيقا، يقربنا منها: (مصـرع سـتوت – ذنب الحـمـار – حنا المجنون أبو رشيد – أبو معروف.... الخ).

أما الازدواجية التى تظهر فى بعض الشخصيات، فتوحى بلـون من الازدواجية فى القـيم والمعـاييـر، أو توجى باضـطـراب نفـسى، تعـانى منـه الشـخـصـيـة (شورتى – الذخيرة – سعادة البيك).

والشخصيات الكاركاتورية لها نصيبها فى قصص المهجر. يلتقط المهجرى هذه الشخصيات من الواقع، ولكنه يضيف إليها شيئا من الخيال. ونلحظ عنده، أحيانا، روح الفكاهة المرة فى رسم الشخصية، إذ يضفى عليها بعدا كاريكاتوريا، ليسخر منها ومن سلوكها الشاذ: (السرجين المفضض – دجاجة أم يعقوب – مصرع ستوت – البنكاروليا).....

أديب أفندى:

فتى فى السابعة والعشرين من عمره، ذو أنف كبير وعينين صغيرتين، ووجه قذر، ويدين ملطختين بالحبر، وأظافر محشوة بالأوساخ. أما ملابسـه فممزقة الأطراف، وعلى حواشيها بقع من الزيت والدهن والقهوة. وليست هذه المظاهر القبيحة من نتائج العوز والحاجة، بل من مولدات إهماله واشتغال باله بالأمور المعنوية والمسائل العلوية والمواضيع الإلهية...... وقد سمعناه يقول مستشهدا بأمين الجندى: إن القريحة لا تنصرف إلى شيئين. أى أن الأديب لا يستطيع أن يميل إلى صناعة القلم وإلى النظافة فى وقت واحد"(٤٣).

* * *

---

(٤٣) السرجين المفضض – العواصف – جبران.

نموذج من بعض الشخصيات، التى يجدر بسطها للقارىء:

الشيخ أبو ناصيف فى قرية يربوب (شخصية مأساوية)

ينطلق الكاتب، فى قصة (سنتها الجديدة)، من قضية اجتماعية، تعانى منها القرية اللبنانية(٤٤)، كما يعانى منها المجتمع الشرقى برمته؛ وهى تفضيل الذكر على الأنثى. يتحدث القاص عن الشيخ أبى ناصيف، الذى ورث "الشياخة " عن والده، وهو يحلم بأن ينجب طفلا "ذكرا"، يرث الشياخة من بعده. إن عادات المجتمع وتقاليده لا ترحم من ينجب الإناث. فالولد الذكر يحمل إرث الأسرة، واسم الوالد. وقد "ابتلى" الله الشيخ ببنات سبع، ولابد من ولد ذكر..

إن الشيخة الآن فى حالة مخاض... والشيخ فى حالة ترقب وانتظار.

يصور الكاتب تيار العقل الباطن، وحالة الاضطراب القصوى، التى يمر بها الشيخ، فى انتظار المولود: هل ستسعده الشيخة بمولود ذكر يرث اسمه؟؟ أم أنها ستتعسه بابنة ثامنة؟! يعرى الكاتب نفس أبى ناصيف، ويفصل ما يعتمل فيها من مد وجزر، وقد تقاذفه عامل اليأس وعامل الأمل. كما يصور لحظات القلق والاضطراب التى تخامره، وتفقده صوابه. فيدلف بنا إلى أجواء ديستويفسكى، فى روايته (الجريمة والعقاب)، حيث يصور حالة التوتر والاضطراب المجنون الذى يتلبس شخصية راسكولنيكوف..(٤٥).

وإطار الطبيعة العاصف المثلج، المطبق الظلمة - فى ليلة رأس السنة - هو خير رديف لرسم الحالة المصطرعة، المتلاطمة، فى نفس ابى ناصيف - (كما أوضحنا فى فصل عنصر المكان).

---

(٤٤) راجع عادات القرية اللبنانية من كتاب (حضارة فى طريق الزوال - أنيس فريحة).
(٤٥) Naimy, N - Introduction - p 154

..... فى الصباح التالى، تشيع القابلة، فى القرية أن الشيخة وضعت، فى ليلة رأس السنة مولودا (ذكرا)، لم تكتب له الحياة!! وأن الشيخ المسكين، اضطر لأن يدفن بيديه، الابن (الذكر)، الذى طالما حلم بإنجابه!!!

أما ثرثارة القرية، فإنها تفضح السر، الذى ائتمنتها عليه القابلة: "إن الشيخ لم يدفن، الليلة البارحة، مولودا ميتا؛ ولكنه وأد بيديه، ابنته الثامنه: انثى فى قيد الحياة!!! وأن الشيخ أعطى القابلة (ذهبين انكليز) كى تذيع أن المولود كان صبيا جهيضا!"(٤٦).... والبعض يقولون: إن الشيخ ربما غير دينه، وهجر القرية إلى الأبد!!

ضاعت إنسانية الإنسان، أمام ضغوط الخوف، من نظرة المجتمع! ووأد طفلة بريئة، لا يمثل مشكلة للشيخ، أمام إقناع الناس، بأنه قد ولد له طفل ذكر!!

إن (سنتها الجديدة) ليست قصة أحداث، بقدر ما هى إنطاق نفسيات مضطربة، وتصوير أزمات، تعانى منها شخصيات حية، نراها و نسمعها ونحسها:

الشيخة فى آلامها، والشيخ فى قمة أزمته وقلقه، والقابلة فى خوفها وحيرتها.

تحمل القصة بعدا إنسانيا، يرسمه المؤلف من خلال رؤيته. فالإنسان الذى يجرى وراء أمل، يبقى دائم البحث عنه، مدى حياته. وهكذا قضى الشيخ عمره، ينتظر المولود الذكر، بتطلع مشرئب، وتوق ليس له حدود. وحين يضيع الأمل، تفقد الشخصية اتزانها، وتدخل فى طور التخبط، ثم الجريمة: (وأد المولودة الأنثى)!!

أسعد بيك – (شخصية كاريكاتورية)

السمة الغالبة على قصة (سعادة البيك) هى سمة ابن الأكابر، الذى تنكر له الزمن. إنها سمة عزيز قوم ذل. فهو يشعر بفرديته المطلقة، وبقيمته العالية، وسط مجتمع لا يقدره ولا يحترمه؛ رغم أنه سليل عائلة عريقة، كانت تحكم القرية.

---

(٤٦) سنتها الجديدة – كان ما كان – ص ٥٧.

فيتمرد على عالم – هو فى نظره – عالم بلا عدالة، وبلا رحمة. إنها أزمة وجودية، تبحث فيها الشخصية عن منجاة من اليأس والإحباط، وذلك فى أن تعيش فى وهم الماضى الذى ولى. ولكنه، بالنسبة إليها، حاضر موجود، تعيشه فى بيئة جديدة، بعيدا عن نظرات المجتمع الذى تنكر لها، حين تهاجر من الوطن، وتلجأ إلى نيويورك، بعيدا عن أعين أهل القرية الظالمة.

القصة تمحور حول الذات الفردية، التى تتمرد على المجتمع، وتتحدى الهزيمة واليأس، عن طريق الإشاعة – تارة، وعن طريق "النفخة الكذابة" – تارة أخرى، مما يدعو إلى الضحك والسخرية المريرة، والرثاء والاشفاق فى آن معا!! سعادة البيك شخص غريب، يمتزج فى نفسه الفراغ والإحباط والقمع، والشعور بالقهر الاجتماعى.

يؤم (البيك) كل يوم مطعم أبى عساف – فى نيويورك – وبعد أن يتناول أفضل الطعام وألذه، يغادر المطعم بكل اعتداد وكبرياء، قائلا لأبى عساف بلهجة آمرة: "قيدهم على الحساب يا بو عساف"(٤٧).... يفعل ذلك لسنوات.... وأبو عساف سعيد بأنه "يطعم" سعادة البيك، ابن الحسب والنسب، ويستضيفه دون مقابل، طوال تلك الفترة.

يسخر المؤلف من الواقع سخرية مرة، ويرفضه. فالداخل المشروخ اليائس، يقابله الظاهر الباسم الخادع، و "والنفخة الكذابة". والقصة تبدو لقطة نفسية مرسومة بدقة، من عدة زوايا.

إن شخصيات قصة (سعادة البيك) من الشخصيات القليلة، التى يخلقها الكاتب، ثم يتركها تتصرف، من تلقاء نفسها، دونما تدخل منه. ويتركها تكشف مشاعرها وأحاسيسها تلقائيا. وكل ما يفعله القاص هو أن يهىء (المسرح)، حيث يظهر البيك وأبو عساف، كل على طبيعته، وعلى حقيقته الإنسانية العارية، بكل ما فيها من سذاجة، وغباء، وتفاهة، و "نفخة كذابة"، تثير فى القارىء الشفقة والضحك فى آن معًا..

(٤٧) كان ما كان – ص ١١٥.

ومن هذا المنظور، يقترب الكاتب، إلى حد بعيد، من كتاب القصة الروسية المعروفين، فى القرن التاسع عشر، وعلى رأسهم جوجول الذى تميز بموهبة فذة، فى أن ينتزع الابتسامات من خلال الدموع(٤٨).

إن العناصر الفنية التى اعتمدها الكاتب، فى رسم شخصية (البيك)، تثير الشفقة والسخرية معا. تضحكنا بأفعالها وأفكارها، ولكنها ضحكه مرة، سرعان ما تنحسر. ليزحف إلينا شعور بالرثاء، للشخص الذى يقف عاجزا عن إدراك الحقيقة المرة، والواقع المؤلم. ومن خلال ما نشعره من رثاء، فإننا نتعاطف مع الشخصية، مهما بلغت درجة الغرابة والتفاهة، والادعاء، فى تصرفاتها.

"....... إذا بالباب ينفتح، ويدخل منه رجل طويل القامة، منتصبها، ضيق الكتفين، مندلق الكرش، طويل اليدين والأصابع. فى يده اليمنى عصا كذنب الكلب. وفى يده اليسرى جريدة عربية. وعليه بذلة نصفها الأسفل رمادى، ونصفها الأعلى بنى، وكلها قد نهش الاستعمال أطرافها، فتدلت خيطانها بين طويل وقصير......

..... ومشى الزائر بخطوات ثابتة، متثاقلة إلى آخر المطعم، وهناك ألقى عصاه وبرنيطته على طرف الطاولة، وجلس يطالع جريدته (وأنا أعرف أنه لا يحسن القراءة ولا الكتابة)..... طلب الزائر الطعام "دون أن يرفع عينيه عن الجريدة، بصوت من تعود - منذ نعومة أظفاره - أن يأمر وأن لا يرد له أمر. وكان أبو عساف، مذ رآه داخلا، قد أسرع إلى المطبخ فأعد له بلحظة كل ما طلب، وقدمه إليه بكل هيبة واحترام، دون أن يفوه بكلمة، كأن زائره جبار من الجبابرة أو ملك من الملوك......

... انتهى الزائر من أكله، فنهض ووضع برنيطته على رأسه، وأخذ عصاه بيد، وجريدته بأخرى، وخرج، مثلما دخل، بخطوات ثابتة بطيئة، ودون إن يلتفت يمنة أو يسرة أو إن يدفع لأبى عساف فلسا واحدا"(٤٩).

---

(٤٨) Naimy, N - Introduction - p 156

(٤٩) سعادة البيك - كان ما كان - ص ١٠٧.

إن القاص المهجرى - فى أغلب قصصه - يبرز ككاتب واقعى، ولكن بمفهوم الواقعية الروسية فى القرن التاسع عشر. هو يبعث شخصياته حية، ويعرى دخائل نفوسها، ويدخلنا إلى أجوائها الحميمة. نقترب من أبطال القصص، ومن معاناتهم الموجعة. نتفهم دوافعهم الإنسانية، ونتعاطف معهم، مهما بدر منهم، من حماقات ومساوىء وأخطاء. أنهم ينتزعون مشاعر الرثاء والشفقة، وأحيانا الابتسامة المريرة. ولكن على أى حال، لا يخامرنا حقد أو كراهية، لتلك الشخصية التى بعثت حية، أمام أعيننا. إنها تشبهنا كبشر، وتحمل الكثير من ملامحنا، ومن مشاعرنا الإنسانية، مشاعر الضعف والخوف، والقلق واليأس.

إن المهجرى يتغلغل إلى خبايا نفوس شخصياته، وإلى ذواتهم الحميمة، ويصور ظلالهم النفسية، وما فى أعماقهم، من هموم ومعاناة - فعل أساتذته، الكتاب الروس، أمثال ديستويفسكى وتشيكوف وجوجول....

حين أطلع البروفسور "كراتشكوفسكى" على كتابات القاص المهجرى، ميخائيل نعيمة - صرح بأنها تحمل أصداء الفكر الروسى، الذى لم يكن معروفا للأدب العربى - فى ذلك الوقت(٥٠).

ولكن ميزة المهجرى الكبرى، أنه استقى أفكار أدباء الغرب، وأساليبهم، ولكنه كتب قصصا ذات هوية عربية، وملامح شرقية، وقدم أدبا يعالج مشكلات شعبه، ويصور معاناة أمته ومجتمعه.

توظيف الشخصية :

الارتباط وثيق بين عنصر الشخصية، وباقى عناصر القصة. وهذا التآزر يوظف لتأكيد البعد الإنسانى، الذى قصده الكاتب. كما أن التحام الشخصية، مع باقى العناصر، هيأ للقصة جوا من الوحدة، خلف مختلف مظاهر التعدد.

---

(٥٠) Kratchkovsky, I.Y - Among Arabic Manuscripts - Leiden, 1953 - p 57

حين يقترب الفنان من الشعب وقضاياه، يغدو أدبه أحفل بالواقعية، والإيجابية، ويصبح الفنان قادرًا على إن يستلهم نماذجه ورمـوزه، من أعماق مجتمعه، ويستطيع إن يجسد جوهر أمته، في صورة إنسان مكافح، مثل (أبو بطة)، أو (صديقى عبد الغفار)، أو (أبو رشيد) أو (أبو معروف)...... إنهم حقيقة واقعة، فى الحياة والفن.

والفن الذى يعتمد هذه النماذج، إنما يرفع من قيمة الإنسان، ويمجد إنسانيته.

لقد وظف نعيمه الشخصية، بشكل يخدم قصته، لأنه نجح فى تناول الشخصية النامية المتطورة، وغاص فى أعماق النفس البشرية، وصور ما اعتمل فيها من مشاعر، وسبر أبعاد أحاسيسها، إلى درجة الاستفاضة. لقد بالغ نعيمه فى تحليل الشخصية، وتعمق فى سبر أغوار النفسيات، إلى درجة إنه أفقد التوازن، أحيانا، بين التحليل والحركة. إن غـوص الكـاتب فى إعمـاق شخصياته، أعـاق حـركة الحـدث فى أغلب الأحيان.

لقد تأثر نعيمه بهذه الاستفاضة، فى التحليل، بالقصة الروسية، التى تتلمذ على روادها – باعترافه – أمثال جوجول وتشيخوف وترجونيف(٥١).

شخصيات نعيمه واضحة المعالم والملامح، تـؤدى دورها فى القصـة، بشكل يتسق مع هدف الكاتب. ومن سمات النضج الفنى لدى القاص، هو الانسجام اللافت بين خصائص الشخصية وكلامها. وهى شخصيات نامية، متطورة، تتكشف تدريجا خلال القصة؛ وتفاعلها مستمر مع الحدث. وقد يبلغ تفاعلها مع الحـدث ذروته، كما رأينا فى سنتها الجديدة – ويلغ التوتر مداه، حين جرى أبو ناصيف بالمولودة الأنثى، وانطلق بها إلى غابة الصنوبر، فـإذا بنا أمـام مـشـهـد حى من مشاهد الرعب، بموسيقاه التصويرية، وإطاره المكانى الخارجى، الذى يرهص بالحدث، والشخصية المتأزمة، التى فقدت نطاق التحكم، والانضباط، والسيطرة على تصرفاتها.

(٥١) النثر المهجرى – ص ٦٤.

وتتميز هذه الشخصيات، بأنها قادرة على مفاجأتنا، بطريقة مقنعة، تذكرنا بشخصيات ديستويفسكى وجوركى.

يبدو أن نعيمة لا يستطيع أن يكتب، إلا وفى ذهنه فكرة معينة، يريد أن يقيم الدليل على صدقها، وأن المواقف والشخصيات، ليست إلا فيضا لهذه الفكرة. وهو يبدأ من الواقع، ويحاول اضفاء الحياة على شخوصه، ودمجهم فى وضع اجتماعى.... ويوظف الكاتب الشخصية، ليظهر صراع الفرد ضد المجتمع، ويوضح مواقفه من هذا الصراع: إن الفرد والمجتمع يمثلان طرفى صراع، ونهاية هذا الصراع مرصودة منذ البداية، وهى هزيمة الفرد، " لأن الفرد محكوم – كما يتصور كافكا – دون أن يعرف محكمته، أو ما هو ذنبه... إن خطيئته أنه موجود"(٥٢).

فالشخصية مهزومة، أمام المجتمع والبيئة. وهزيمة المختار وخطار وجميلة.... تذكرنا بهزيمة بطل اللص والكلاب، الذى كان يحمل أمارات هزيمته منذ البداية.

وحين يريد الكاتب رسم شخصيات كاريكاتورية، فإنه يتخطى الحدود الإنسانية الطبيعية، إلى التضخيم، مركزا على تصوير الملامح الفارقة، والعيوب الجسدية أو النفسية.

* * *

يترك جبران قصته تنساب بعفوية، وذاتية مفرطة، إلى إن تتحول قطعة شعر، أو لوحة فنية غنية بالمشاعر. ولكنه يحرص على أن تترابط أجزاؤها، وتبنى نتائجها على مقدماتها . غير أن جبران أخفق فى رسم شخصيات تنبض بالحياة، وحرك أبطاله بخيوط على أطراف أصابعه، وصورها بسطحية تفتقد عمق التحليل؛ لأن شخصياته مسطحة، وتفتقر إلى التفاعل، والنمو الداخلى. فجبران عاجز عن تطوير الحدث والشخصية، ويغطى هذا العجز بالإسهاب، فى الوصف والتصوير.

---

(٥٢) اتجاهات الشعر المعاصر – إحسان عباس – ص ٢٠٠.

يخلع جبران على شخصياته صفات مجردة، تمثل جوانب واضحة من سجاياها: كالطيبة والاستقامة، أو الاستغلال والمكر والدناءة. وبعض الشخصيات لا تتفق مع الواقع، لأنها تتحداه وتتجاوزه، لإبراز فكرة يهدف إليها الكاتب. فجبران "ما صور، فى كل ما صور، راعيًا قبيحًا أو فلاحًا خسيسًا أو عاملاً شريراً. ولا صور حاكما عادلا، أو كاهنا تقيا، أو راهبا فى قلبه شيء من الإيمان والشفقة. ولا صور زوجين متجانسين، متحابين هانئين. وذلك ما يمسح كل قصصه، بتلك المسحة من التصنع، أو قلة النضج والخبرة العالمية؛ التى تجعلها بعيدة عن صميم الحياة، كما يحياها الناس، فى كل يوم"(٥٣).

لقد وظف جبران الشخصية لخدمة القضايا التى تؤرقه، وتطورت شخصياته بمقتضى تطور مواقفه. ففى (عرائس المروج) شخصيات مرتهنة بقيودها الوضعية، وليس لديها أى شعور، بضرورة الثورة على الواقع. إنها نموذج للواقع المخذول. هم شخوص، بلغ من سلبيتهم أنهم ماتوا ضحايا الظلم، وقد التف حبل الاستسلام على رقابهم، دون أن يطلقوا صيحة احتجاج.

ولكن، فى (الأرواح المتمردة)، و (العواصف) اختلف موقف جبران – متأثراً بنيتشه – ووظف شخصياته لخدمة الاحتجاج والتمرد، والثورة على الظلم والقهر. إنها ثورة ضد ظلم المجتمع و ضد الإقطاع السياسى، والإقطاع الدينى. ولكن، فى كل من الموقفين: موقف الاستسلام، أو موقف الثورة، فإن الكاتب تناول شخصياته بسطحية، مركزا على الوصف الخارجى، وعلى الخطب الرنانة، التى تلقيها الشخصية – بلسان الكاتب ومنطقه. (خطبة خليل الكافر) و (خطبة وردة الهانى).

فى دراستنا لمجموعات جبران، نجد تطوراً، فى مواقف الشخصيات وأفكارها – كما أشرنا – ولكننا لا نجد تطوراً، فى فنية القصص. لكن نعيمه – فى تقديمه لمجموعات جبران – يلحظ تطورا، فى أسلوب جبران، بين عرائس المروج، والأرواح

---

(٥٣) مقدمة نعيمة لمجموعات جبران – ص ٢٠ – ٢١.

المتمردة. وهو يرى " بونا شاسعا من حيث المعالجة والأداء. فالديباجة أكثر أشراقًا، تلتمع فى ثناياها جواهر من التشبيه، والاستعارات المبتكرة. واللغة أمتن سبكا، وأرحب صدرا، والحجة أقوى حبكة، وأبعد أثرًا، والفكر أصفى ينبوعا، وأسرع جريا، والجرس ألطف وقعا وأشجى لحنا ..."(٥٤).

وظف جبران شخصياته للتعبير عن أفكاره ومواقفه، وقد تطورت وفق ثلاث مراحل:

– مرحلة المحبة الرومانطيقية، القائمة على اهتمامه الدائم بالإنسان وقضاياه الاجتماعية والعامة. (عرائس المروج).

– مرحلة القوة وتمجيدها، متأثرًا بنيتشة –، وفيها غضبة كبرى على كل ما يحول دون الإنسان وبلوغ غايته المثلى، وذاته الكبرى. (العواصف)

– مرحلة المصالحة مع الحياة. أنها نظرة متفائلة إلى الوجود؛ واتجاه نحو وحدة الوجود – متأثرًا بالفلسفات الشرقية. (أرم ذات العماد)

وقد تتداخل هذه المراحل وتتقاطع، ولا يمكن فصلها وتصنيفها.

وفى جميع هذه المراحل وظف جبران شخصياته لتكون فيضًا لأفكاره.

---

(٥٤) مقدمة نعيمة لمجموعة مؤلفات جبران – ١ / ١٢١.

الفصل الثالث

البنية الكلية

إن نتاج المهجريين، فى القصة القصيرة، هو فاتحة النتاج الفنى، فى هذا الميدان، فى أدبنا الحديث، لأن ما نشر فى القرن التاسع عشر – فى هذا المجال – كان مترجمًا أو مقتبسًا، أو على شكل مقامات. وجميعه ضعيف، من الناحية الفنية[1]. ولا بد من الاشارة إلى إن ليس كل ما كتبه المهجريون، فى هذا المجال، يعتبر كله، قصصا مستوفية لشروطها الفنية، لأن أدباء القرن التاسع عشر لم يختصوا اختصاصا تاما بواحد من الأنواع الأدبية (المقالة – السيرة الذاتية – القصة القصيرة – الرواية....)، فيبلغوا به حد الكمال، بل كان قصدهم أن يقولوا ما عندهم، أيا كان الشكل الأدبى، الذى بدا ملائمًا لغايتهم.

ولعل ما يهدئ قلق الدارس، ويبرد حيرته إزاء بعض القصص المهجرى، هو مشاطرة النقاد والباحثين هذه الحيرة،...." ذلك، انه كان من الصعب، غالبا، أن يلاحظ أى فرق بين ما أرادوا (المهجريون) به قصة قصيرة، وما أرادوا به مقالة، سواء أكان ذلك فى المضمون أو الأسلوب، أو الألفاظ"[2].

كما "اختلطت فى أذهانهم المصطلحات، وتميعت الأسماء، وتداخلت الحدود، فكانوا يستخدمون كلمات: رواية، قصة، حكاية، بدون تحديد........ وقد طلب

---

(١) راجع القصة فى الأدب العربى الحديث – محمد يوسف نجم.

(٢) جبران خليل جبران – بقلم خليل حاوى – بيروت – دار العلم للملايين ١٩٨٢ – ص ٦٣.

جبران خليل جبران، فى خطاب أرسله سنة ١٩١٩ إلى جورجى زيدان أن ينظم مسابقة للحكاية، وهو يقصد القصة القصيرة. بل كانوا يطلقون على المسرحية لقب قصة "[٣].

إن التكنيك القصصى عادى تماماً، فى قصة المهجر. وهو تكنيك الرواد الأوائل، فى القصة الواقعية: حيث اتخذت أكثر القصص مسار النمط التقليدى، المعتمد على توالى الأحداث المتسلسلة، والعقدة، والنهاية، ورسم الشخصيات فى بيئة معينة.. ويغلب على القصص أسلوب السرد والتقرير.. وصفة الوعظ والإرشاد. وكثيراً ما يطل المؤلف برأسه، ويقحم نفسه فى السياق – شأن الرواد السابقين للقصة. وهذا التدخل السافر للقاص، معبراً عن وجهة نظره، أو واعظًا، أو مفسراً، هذا التدخل – دون شك – يخل بفنية القصة، ويبعد القارىء عن وحدة التأثير والانطباع، التى تعتبر من المقومات المهمة، للقصة القصيرة. وقد يطول الوعظ ويستغرق الفقرات الطوال، كما فى قصة (خليل الكافر)[٤] وخطبته أمام رجال الدين. حيث جاءت القصة بأسلوب مباشر، غلبت عليه الروح الخطابية.

وقد يعطل الوعظ، التسلسل الحدثى، ويؤدى إلى بطء الإيقاع، ويبعث الملل فى نفس القارىء.

واعتماداً على مبدأ التراسل بين الأجناس الأدبية، حملت القصة القصيرة – فى كثير من الأحيان – خصائص الشعر، والمسرحية، والمقالة، والسيرة الذاتية. وكان للقصة المهجرية ملامح تقربها من جميع هذه الأجناس الأدبية، بشكل أو بآخر.

وضمن هذا الإطار، اتبع المهجريون، طرقا فنية متنوعة، حيث تعددت اتجاهات الشكل الفنى، وتقنياته:

---

(٣) القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث – د. عبد الحميد إبراهيم – ص ١٣٣.
(٤) الأرواح المتمردة – جبران.

١ - شكل الرسائل:

قد ترد القصة كلها بشكل رسالة، فتكون (القصة - الرسالة) كما فى قصة (مخبآت الصدور)[٥] - أو تكون الرسالة جزءاً من القصة، كما فى قصة (السم فى الدسم)[٦] أو تدخل الرسالة فى تضاعيف القصة: "جميلة" فى قصة (العاقر)، تترك رسالة اعتراف لزوجها، قبل أقدامها على الانتحار[٧].

و "شورتى" يملى، ويجعل الكاتب يسطر رسالة طويلة، قبل أقباله على الموت[٨].

وأشار الدكتور عبد الحميد إبراهيم إلى أسلوب الرسالة، فى الفن القصصى، قائلا: "وسيلة الرسائل وسيلة سردية، عرفها الفن الروائى، وهو يخطو خطوته الأولى، فى رواية (زينب)، وهى تسمح للمؤلف بأن يتخلى عن الموقف والحدث، وأن ينساق مع المباشرة...."[٩].

٢ - تيار الشعور:

يتمرد على الصرامة، والخطوط المرسومة، بهدف أن يسبر أغوار النفس الإنسانية. إنه يحاول أن يخفف من تحكم العقل المنطقى، "ليصل إلى ما يسميه مارسيل بروست إلى منطقة الصمت والظلام، بحثا عن (الزمن المفقود)"[١٠].

(العاقر - كان ما كان) و (سنتها الجديدة - كان ما كان).

---

(٥) دمعة وابتسامة - ص ١٤١.
(٦) العواصف - ص٢٣١.
(٧) العاقر - كان ما كان.
(٨) شورتى - كان ما كان.
(٩) الوسطية العربية ج٤ - ص ٦٥.
(١٠) المرجع السابق - ص ٣٦٠ .

٣ - المنولوج الداخلى:

يستغل الكاتب تيار الوعى القائم على مبدأ التداعى الحر للأفكار والخواطر متخذا منه سبيلا إلى تكنيك يعتمد المنولوج الداخلى، حيث تقوم الشخصية بتذكر ملمح وأحداث من الماضى. وقد تقوم زاوية الرؤية لدى الكاتب على اختراق المستويات الزمانية والمكانية، فتدور قصته فى زمنين: (الحاضر المعتمد على الماضى) وهو يعتمد على عنصر المباشرة لتجربة حالية، ثم يعود إلى الماضى على أنه تفسير لهذا الحاضر.

(ساعة الكوكو - كان ما كان).

٤ - تبدأ القصة من النهاية، وتعود القهقرى:

تسير القصة وفق تسلسل زمنى معكوس، ويتأرجح النص بين الماضى والحاضر. وهذا يتطلب علاقة جدلية بين الماضى والحاضر. عالم القص يبدأ من النهاية، ويعود بخط تراجعى، راسما صورة الماضى، الذى كان، ثم تضاءل حتى تلاشى، طارحا الخواتم المخفقة. ومن خلال خط الداخل، نسمع صوت الاخفاق والحرمان.

(ما وراء الرداء - العواصف)

(السم فى الدسم - العواصف)

٥ - القصة داخل قصة، حيث يدخل الكاتب من قصة إلى قصة:

يدفع الكاتب بأحد الشخصيات إلى تولى سرد أحداث قصة، داخل القصة الأصلية، لهدف تفسيرى، أو تقريرى. كما فى قصة (الشيطان)[(١١)] - وقصة

(١١) العواصف - ص١٨١

(سعادة البيك)[١٢] – وقصة (كسار الحصى)[١٣]، حيث يستدعى الكاتب، أبطال شيكسبير حين يظهر الشخصية تقدم على غسل مستمر، ومرضى، ليديها، لاعتقادها انهما مايزالان ينضحان بالدماء.... إثر جريمة قتل حدثت منذ ١٨ عاما!!!

٦ – تأتى القصة على لسان (راوية) :

(أ) قد يكون الكاتب نفسه، هو الراوية.

يذكر الكاتب أنه حضر أحداث القصة، أو حكاها له أحد المقربين، وذلك لإيهام القارىء بصدق الأحداث. يستهل الكاتب قصة (علبة كبريت)، قائلا:

"ما كتبت قصة إلا اختلقت أشخاصها اختلاقا. أما هذه القصة – إن جاز أن ندعوها كذلك – فنصيبى منها لا يتعدى التسجيل. والذى رواها لى صديق مكتمل الرجولة"[١٤].

(ب) وقد يكون الراوى أحد معارف الكاتب "المشهود لهم بالصدق والنزاهة"، وذلك لإيهام القارىء، بواقعية القصة..... "كنا نتنادر الأخبار، من باب < أغرب ما سمعت وما رأيت >. وكانت بيننا سيدة، فى السبعين.. مشهود لها بالصدق والرزانة والتقوى.... تنحنحت، ومضت فى حديثها"[١٥].

(ج) وأحيانا، يكون الراوية هو البطل نفسه.

وقد يستعمل ضمير المتكلم لتتاح له حرية التعبير، وهو يعلن حضوره بشكل مباشر. وهذا الأسلوب متسق مع هدف المؤلف من إلقاء المواعظ والحكم.

---

(١٢) كان ما كان – ص ١٠٥.
(١٣) أكابر – ص ٣٦.
(١٤) المرجع السابق – ص ١٢٩.
(١٥) هدية الحيزبون – أبو بطة – ص ١٦٥.

إن استخدام ضمير المتكلم، يضفى على القصة حياة، كما يجعل القصة تبدو، كأنها أطراف من حياة المؤلف، و تظهر صفات مؤلفها، فى الأبطال.

(العاصفة)[١٦] - (الذخيرة)[١٧].

(د) الإشارة فى الهوامش إلى رواة القصة:

ورد فى هامش (مضجع العروس) "هذه الحادثة جرت في شمال لبنان، في النصف الأخير من الجيل التاسع عشر. وقد أخبرتنى بها سيدة فاضلة، من تلك النواحى تنتسب إلى أحد اشخاص الحكاية"[١٨].

(هـ) وربما تعاقب على السرد ثلاثة من الرواة. كما فى (ساعة الكوكو) الأول يروى القصة، الثانى يكتبها فى رسالة إلى الكاتب، الذى يقصها علينا... ونكتشف فى النهاية، إن الراوية هو نفسه بطل القصة.

(و) مخاطبة القارىء مباشرة، خارج أحداث القصة:

..."لن يضير (صادق)، إذا أنا منعته من الصرف، من بعد أن منعته الحياة مما هو أثمن بكثير من التنوين"[١٩].

٧ - ترد القصة بشكل حلم:

والحلم يمنح القصة حدا أقصى من الزخم والغنى... وفى بعض الرؤى، يختلط الواقع بالحلم من خلال معاناة المؤلف.

---

(١٦) العواصف - ص ١٦٠.
(١٧) كان ما كان - ص ٩٥.
(١٨) الأرواح المتمردة - ٧١.
(١٩) أكابر - ص ٨٨.

استخدام تكنيك الحلم عند الكاتب، يوحى بطغيان الواقع وقسوته. ويكون الحلم هو المتنفس عن الرغبات المكبوتة، أو المستحيلة التحقيق فى الواقع - كما تشير الدراسات الفرويدية. (رؤيا)[٢٠].

وأحيانا، يحمل الحلم بعدا غيبيا، ورؤية شرقية، بمعنى أنه يتنبأ بما سيرد فى المستقبل. (موسيو الفونسو)[٢١]، (التوبة)[٢٢] وقد يرد الحلم جزءًا من القصة: جاء على لسان شورتى: "ما كنت أسف على قلب، خمدت فيه نار الحب...... لو لم يتراءى لى شخصك فى المنام..." (شورتى)[٢٣].

قد ترد القصة بشكل حلم من أحلام اليقظة، كما جاء فى (قصة الصمصامة)[٢٤] لنسيب عريضة:

يقف الكاتب، فى متحف متروبوليتان، فى نيويورك، أمام سيف كتب تحته (سيف أبى عبد الله، آخر أمراء العرب، فى الأندلس)..... يسمع الكاتب صوتا صادرا عن السيف، يحكى قصته، ويذكر المعارك التى خاضها، مروراً بعصور تاريخية تعود إلى أيام الجاهلية.

٨ - القصة الحوارية، التى لا تعدو أن تكون حوارًا فكرياً:

إنها قصة نستشف منها موقف الكاتب الفكرى والفلسفى. هى تقوم على الحوار، لاتحوى صراعًا ولا حدثا. هذا النوع من القصص يصلح أن يكون مشهداً تمثيلياً.

ويعطى الحوار، الذى يستخدمه الكاتب، صورة واضحة عن الشخصيات، وعن الصراع، فى الأعماق، وعن أفكار الكاتب وفلسفته.

---

(٢٠) دمعة وابتسامة - ص ٧١.
(٢١) أبو بطة - ص ٢٥.
(٢٢) السابق - ص ٣٩ .
(٢٣) كان ما كان - ص ١٢٩.
(٢٤) مجموعة الرابطة القلمية - ص ٣٨٠.

(ناسف العالم)[٢٥] وهى حوارية حول قيمة الحياة والموت.

(حفار القبور)[٢٦] - (المكارى والكاهن)[٢٧].

٩ - أحيانا، ترد القصة - بغرض المقارنة - بشكل **لقطات** سريعة، وذلك لكى يكثف الحدث، اذ يقوم الكاتب بالاختيار والتركيز.

فى قصة (بين الكوخ والقصر)[٢٨]، يرينا الكاتب لقطة من حياة الأغنياء، فى القصور، ثم لقطة من حياة الفقراء فى الأكواخ. والهدف اظهار الظلم الاجتماعى، "ومأساة الانسان المستتبة على مسرح الدهر".

١٠ - قد ترد القصة بشكل **منكرات**. كما فى قصة شورتى، التى استهلها الكاتب بعبارة: (من مذكرات جندى مجهول - فرنسا ١٩١٨)[٢٩].

نلفت إلى أن أسلوب المذكرات ورد باستفاضة فى الرواية، لاتساع مجالها، وطول نفسها. وقد وردت إحدى روايات نعيمة، بهذا النمط، وحملت عنوان (مذكرات الارقش).

١١ - القصة - الرمز:

يحرص الكاتب، من خلال استيفاء الحدث، ورسم الشخصية، وإدارة الحوار، على تضمين الهدف، الذى يرمز إليه. هو يحرص على المغزى الفكرى، ويتخذ قصته مطية، لهدف فلسفى.

(٢٥) هوامش - نعيمة - ص ٦٨.
(٢٦) العواصف - جبران.
(٢٧) القصة والرواية - أمين الريحانى - بيروت - دار الجيل - ص ١٩٨٩.
(٢٨) دمعة وإبتسامة - ص ١٠٨.
(٢٩) شورتى - كان ما كان.

(المحالفة الثلاثية فى المملكة الحيوانية - أمين الريحانى)[٣٠] قصة حوارية، رمزية جعلها الكاتب على لسان الحيوان، على نمط كليلة ودمنة، وهدفها النقد السياسى. ونقد الجهل والتعصب الطائفى وتقاليد الكنيسة. وقد صودر الكتاب - فى حينه - وأحرق، حُرِمَ الريحانى من قبل الكنيسة. من قصص الرمز أيضا:

(السيف والقصبة)[٣١] - (زاوية دافئة)[٣٢] - (الشاعر البعلبكى)[٣٣].

١٢ - قد تخرج بعض القصص عن كونها (قصة) إلى صياغة تقترب - من حيث المفهوم الفنى - من فن الرواية. أو تبدو كأنها مختصر رواية.

لا بد من الإشارة إلى الخلط بين مفهوم القصة والرواية - فى جيل الرواد، وأنهم كتبوا القصة بمعناها العام.

(حكايات المهجر)، (العاقر - كان ما كان) (ساعة الكوكو - كان ما كان).

١٣ - جاءت مجموعة (القلوب الجائعة)[٣٤] مضغوطة، مكثفة، تستغرق القصة الواحدة صفحة واحدة، كأنها ملخص لقصص صغيرة، تتناول مواقف إنسانية:

مثال للموضوعات التى وردت، فى (القلوب الجائعة):

- الأم التى فقدت طفلها.

- اليتيم وزوجة الأب القاسية.

- الشخص المعذب، لزواجه من امرأة لا تفهمه، ولا تشاركه أفكاره.

---

(٣٠) يعتبرها البعض رواية، أيضا.

(٣١) فى مهب الريح - نعيمة - ص ٣٤.

(٣٢) هوامش - نعيمة - ص ٥٧.

(٣٣) العواصف - جبران - ص ٢٢٢.

(٣٤) وليم كاتسفيلس - مجموعة الرابطة القلمية ١٠٢١ - ص ٢١٢.

- الأبنة التى تدفع ثمن خطيئة والديها، وتظل منبوذة فى المجتمع.

- المرأة الساقطة، تذرف دموع الندم.

١٤ - تتسم بعض القصص بروح **الفكاهة المرة**. ونلحظ السخرية، فى رسم الشخصية، إذ يضفى عليها القاص، بُعدا كاريكاتوريا، ليسخر من سلوكها الشاذ وتصرفاتها المتطرفة. ويرصد أفعالها التى تتنافى مع المنطق السليم، والتصرف السوى، وتتماشى مع العقدة النفسية، التى تعانى منها(٣٥).

وقد تكون **المفارقة**، هى مدعاة الفكاهة والسخرية.

والمفارقة نوعان:

مفارقة لفظية، تعتمد التلاعب باللفظة، أو التسمية، لتثير السخرية من موقف، أو من شخصية: قد يرد العنوان ساخرا، معتمداً المفارقة اللفظية، مثل (البنكاروليا)، وهو تشويه متعمد للفظة (البكالوريا) - ليسخر الكاتب من هذه الشهادة. أو (سعادة البيك) لقب، خلعه الكاتب على متطفل على الموائد، يعيش على أمجاد الماضى، هادفا إلى السخرية والضحك. أما المفارقة المعنوية، والسخرية المرة، فتظهر فى النصوص، وتضاعيف القصص:

جبران يصور مفارقة معنوية، فى قصة (يوحنا المجنون) - حيث يقف يوحنا خطيبا، ليعظ رجال الدين، وقد جاءت خطبة "المجنون"، فى غاية التعقل.

والريحانى يسخر من رجال الدين، والسياسة، فى أكثر من موقف (المكارى والكاهن) أما نعيمة، فجاءت سخريته من مفارقات معنوية، ومن شخصيات، رسمها بشكل كاريكاتورى ملفت، مركزا الضوء على عيوب نفسية وخلقية:

---

(٣٥) راجع فصل الشخصية - فى هذا البحث.

(مصرع ستوت - أكابر)

(الضب والمرشح والناخب)[٣٦]، حيث يسخر من السياسة والانتخابات.

(السرجين المقضض)[٣٧].

فى (حكايات المهجر) صور عبد المسيح حداد مشكلات المهاجرين، بأسلوب موضوعى طغت عليه، فى أكثر الأحيان، مسحة من الهزل والفكاهة المرة، فالكاتب ميال إلى أسلوب النقد، عن طريق الفكاهة، القريب من أسلوب المازنى.

١٥ - اعتمدت، بعض القصص، على **المقابلات، أو الازدواج**. والتناظر، فى القصص، يتيح للكاتب رسم خطين متقابلين، قد يخدمان الصراع، فى القصة، أو يخدمان التنويع. وتبدو هذه المقابلات، جلية، فى المواقف التالية:

(أ) تقابل الحركة الظاهرية - حركة نفسية داخلية.

< فى قصة (أكابر) تنتقل خواطر الطفل، بين أبويه المتماديين فى إكرام (الأستاذ)، وبين الفتاة الصغيرة المتمادية فى السطو، على ألعابه وحيواناته >.

(ب) المقابلة بين سلوك خليل، فى مرحلة الانهزام - وسلوكه، فى مرحلة الوعى، والثورة على رجال الدين. (خليل الكافر - الأرواح المتمردة).

(ج) المقابلة بين مجتمع القرية - ومجتمع المدينة.

(علبة كبريت - أكابر) (ساعة الكوكو - كان ما كان).

(د) المقابلة بين حياة الحرمان، فى ظل الاستقامة والاستسلام - وحياة الثراء والسلطة بعد اللجوء إلى أسلوب السطو والإجرام. فى قصة (المجرم)[٣٨].

---

(٣٦) هوامش - نعيمة - ص ١٥٠.

(٣٧) العواصف - جبران - ص ١١١.

(٣٨) دمعة وابتسامة - جبران - ص ١٢٨.

(هـ) المقابلة بين سعادة "جميلة"، في بدء حياتها الزوجية – ثم التحول الذى طرأ على هذه السعادة، بعد مرور سنة، على زواجها. في قصة (العاقر).

(و) المقابلة بين الواقع، والحلم. (رؤيا)(٣٩).

(ز) المقابلة بين تدين البسطاء – وزيف رجال الدين. (المكارى والكاهن)(٤٠).

(ح) المقابلة بين الحاضر المؤلم – والماضى الجميل، الذى يمثل الأصالة. (ساعة الكوكو).

(ط) المقابلة بين كراهية زوج، أُجبرت المرأة على معاشرته – ومحبة الابن الوحيد، الذى ضحت عمرها من أجله. (قصة أم)(٤١).

(ى) المقابلة بين حال الشخصية بعد أن وقعت في الحب – وحالها قبل أن تمس العاطفة قلبها، للدلالة على أن الحب يهذب النفس والأخلاق. (حكاية صديق)(٤٢).

(ك) المقابلة بين أليس، المرأة الأوربية (رمز الحضارة الغربية) – وزمرد، المرأة القروية (رمز الحضارة الشرقية). (ساعة الكوكو).

اختيار الكاتب لاسم (أليس) ليس اعتباطاً، إنما هو إشارة ذكية إلى قصة "أليس في بلاد العجائب".

(ل) المقابلة بين الكاذب الذى ينجو بفعلته – و "الصادق" الذى ينتهى به صدقه إلى السجن. (صادق)(٤٣).

* في هذه المقابلات، اعتمد الكاتب، أحيانا، الفصل الحاد بين المشاهد، أو تغيير النغمة المصاحبة للمشهد التالى، لإظهار التضاد الكامل في تجارب الشخصية.

---

(٣٩) دمعة وابتسامة – ص ٧١.

(٤٠) أمين الريحانى – القصة والرواية – بيروت ١٩٨٩ – ص ١٠١.

(٤١) وليم كاتسفيلس – بلاغة العرب في القرن العشرين – ص ١٨٤.

(٤٢) دمعة وابتسامة – جبران.

(٤٣) أكابر – نعيمة.

١٦ – قصة وليم كاتسفيلس (قصة أم)[٤٤]، جاءت بأسلوب فريد.

هى قصة شعرية، بأسلوب نثرى، ذى إيقاع خفيف. وردت فى ستة مقاطع:

حيث لخص الموقف فى المقطع الأول، ثم وردت تفاصيل القصة، فى المقاطع التالية.

وقد جاء فى المقطع الأخير:

"هنالك فى المقبرة ضريح صغير

لا تذبل الزهور من حوله

لأن يد الحبيبة تحفظها زاهية زاهرة.

زر الضريح الصغير قبيل الغروب

تجد هنالك امرأة كللها الشيب بثلوجه.

جالسة على مقعد خشبى

كأنها تمثال الحزن الأبدى".

"بقيت محاولة كاتسفيلس هذه فريدة..... وكان يمكن أن تنمى بالتمرس، فتصور الشخصيات تصويرا أكمل، يعمقها، ويتخذ منها نماذج إنسانية، للتحليل والتفسير. ولكن كاتسفيلس وقف فيها عند حدود الإحساس المشخص، فى حديث بسيط، فصوره تصويراً سريعًا. وإن التجربة انتهت عند هذا الحد"[٤٥].

١٧ – جاءت بعض القصص، مركزة على شخصية واحدة. حيث تسلط الصورة على شخصية نراها عن قرب، كلوس أب (Close UP)، ونتعرف من خلالها على أدق التفاصيل، وعلى خلجات نفس الشخصية، وانعكاساتها. يهتم الكاتب بسرد التفاصيل

(٤٤) بلاغة العرب فى القرن العشرين – ص ١٨٤.

(٤٥) النثر المهجرى – عبد الكريم الأشتر. – ص ٥٤.

والجزئيات التى تحيط بالشخصية، وهو يسعى، جاهداً، فى محاولة لتقديم صورة متكاملة، عن الشخصية، وظروفها، ونشأتها وبيئتها....

(أبو بطة) - (صديقى عبد الغفار) - مجموعة أبو بطة (صبر أيوب)[٤٦].

وأحيانا، تقتصر القصة على شخصيتين اثنتين، فقط:

(ذنب الحمار)[٤٧] - (الشيطان)[٤٨] - (الدهر والأمة)[٤٩].

وفى بعض الأحيان، يمر القاص سريعًا على وصف الشخصية (كما فى وصف صديق وردة الهانى) - لأنه يريد التركيز على مشكلة معينة، ولا يهتم للتركيز على الشخصية نفسها.

١٨ - يكمن عنصر التشويق - فى بعض القصص - فى اخفاء سر الموقف النهائى، ثم الكشف عن أسبابه ودوافعه، تدريجا، أو نفاجأ به فى خاتمة القصة.

(العاقر - كان ما كان)، (ما وراء الرداء - العواصف)، (ذنب الحمار - أكابر).

* * *

تتكون المجموعات من قصص تتفاوت فى الطول والقصر، تبعًا لمضمونها، وكثافة رؤية الكاتب الفنية.

يتراوح طول القصص بين الصفحة أو الصفحتين، كما فى قصة المجرم ومجموعة (القلوب الجائعة) وخمس وثلاثين صفحة، كما فى قصة العاقر. أما قصة إرم ذات العماد (مجموعة الرابطة القلمية). فهى تتجاوز الستين صفحة - وبعض الباحثين اعتبرها رواية[٥٠]. (د. خليل حاوى - ص ٢٧٩).

* * *

---

(٤٦) هوامش - نعيمة - بيروت مؤسسة نوفل - ص ٤٧.
(٤٧) أكابر - نعيمة - ص ١٣٧ .
(٤٨) العواصف - جبران .
(٤٩) دمعة وابتسامة - جبران - ص ٨٥.
(٥٠) جبران - بقلم خليل حاوى - ص ٢٧٩.

ما يستوقفنا، في غالبية قصص المهجر، هو جمعها بين واقعية الأحداث والأسلوب، وذلك، بالوسائل التالية:

- استخدام أماكن معروفة، واختيار أسماء واقعية للمكان، من باب ما يسمى le verifiable ما يمكن التحقق منه. إن اختيار أسماء حقيقية للمدن والأحياء، يعطى للقارىء احساسا بأنه يستطيع إن يتحقق من وجودها(٥١).

إن الاتجاه الواقعى يهتم "بأن يجعل للقصة خصوصية، أى يجعلها منتمية لمكان، منتسبة لبيئة، لأن تصوير الأمكنة التى تنشأ فيها الأشخاص من أهم مقتضيات هذا الفن"(٥٢).

- استخدام الملابس المحلية، دون أن يحورها. (ملابس القرية).
- واقعية العادات القروية، وانتقادها بصراحة، وصدق: (فى بيت الميت)(٥٣) - هى انتقاد لعادات التعزية، فى القرية.
- واقعية اللغة، وذلك، فى أن ينطق الكاتب كل شخصية حسب مستواها، الفكرى والاجتماعى، والثقافى، ليشعر القارىء بواقعية الشخصية، وأنه يعبر عن أفكارها وأحاسيسها، لأن اللغة هى التعبير والتشخيص معا. (لا ينطبق هذا على قصص جبران، الذى يتكلم أشخاصه بلسانه، وفكره).
- استخدام الفصحى المبسطة، مما أتاح لقصص المهجر رقعة اتساع قرائها، وأتاح للكاتب أن يخدم هدفه الإصلاحى الذى يسعى إلى تحقيقه. ويمزج الكاتب، أحيانا بين الفصحى والعامية، ويستخدم بعض الألفاظ القروية المحلية - فى حدود ضيقة -، ليدخل فى روعنا أن الشخصية هى التى تتكلم. و "قد سار كثير من كتاب القصة العربية، على هذا النهج، فى المزج بين العامية والفصحى، ومنهم يوسف إدريس"(٥٤).

(٥١) بناء الرواية - د. سيزا أحمد قاسم - الهيئة المصرية ١٩٨٤ - ص ٨٣.
(٥٢) القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث - ص ١٤١.
(٥٣) عبد المسيح حداد - مجموعة الرابطة القلمية - ص ٢٢٣.
(٥٤) التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى - بدوى طبانة - ص ٢٤٧.

هذه الواقعية أهم ما نادى به كتاب القصة القصيرة، وأهم ما ميز رواد القصة فى العالم العربى. المهجريون اعتبروا الأدب "هو الأدب الذى يستمد غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها"(٥٥).

يخيل للدارس، منذ الوهلة الأولى، أن أدب المهجر التزم قالبًا واحدًا، صعب التخلى عنه. ولكن، عند التدقيق، نكتشف أن القصة المهجرية اتخذت صورة لدى حداد، تختلف عنها لدى الريحانى، تختلف عنها لدى جبران، تختلف عنها لدى نعيمة، وذلك لاختلاف زاوية الرؤية لدى كل أديب. فنحن ازاء "الفن، الذى هو، قبل كل شىء جمال، يحاول كل فنان أن يعرضه بطريقته الخاصة، والمتأثرة بتكوينه الخاص"(٥٦).

ورغم أن نار المهجريين من موقد واحد، إلا أن فى صدر "كل منهم جذوة، تختلف عن اختها حرارة وبهاء"(٥٧).

* * *

تيسيرًا لدراسة أسلوب القصة المهجرية، يمكن رصد عدة أنماط فنية، مع الإشارة إلى أن هذا التقسيم لا يخلو من التعسف.

(١) نمط القصة التقريرية، الوعظية.

(٢) نمط القصة الوجدانية، الوعظية.

(٣) نمط القصة الواقعية، الفنية.

نمط القصة التقريرية، الوعظية:

نموذج لهذا النمط، قصص عبد المسيح حداد، فى مجموعته (حكايات المهجر).

---

(٥٥) جبران خليل جبران – بقلم نعيمة – ص ١٨٠.
(٥٦) القصة القصيرة فى الستينات – ص ٨٠.
(٥٧) جبران خليل جبران – بقلم نعيمة – ص ١٨٢.

يغلب على هذه القصص اللغة التسجيلية، المعتمدة أسلوب السرد والحكي، وهى باردة، حيادية، تخلو من الصيغ البلاغية. لاتعتمد تصوير الطبيعة، ولا توغل فى العاطفة، ولا فى الفلسفة. هى قصص تتابع الأحداث فى صورتها الواقعية، فلا ترفع من حدة الصراع، ولا تتعامل مع قضايا الإنسان الكبرى. أسلوبها سردى، مباشر، تتكثف فيه الأحداث، وتصور الشخصيات بشكل سطحى، يكشف عن سذاجة فى فهم الشخصية ونموها. حين يغلب أسلوب السرد، على مساحة القص، لا يستطيع الكاتب أن يخلق جو الصراع الذى كانت تهيئه المشكلات، لتبدو المعاناة أوضح، وأعمق، كما هى فى عالم الواقع. ولغة هذه القصص قريبة من المستوى الصحفى، قد تصل إلى مستوى الركاكة. وحوارها فج، قد ينحدر إلى الابتذال.

يوضح عبد المسيح حداد رؤيته فى (حكايات المهجر)، بقوله: "إن الشخصيات التى صورتها، صورت فيها أناسا بأعينهم، أعرفهم هناك..... وأشكالاً وأوضاعًا فى حالتنا الاجتماعية... وصورة طبق الأصل لمشهد من مشاهد حياتنا فى ديار المهجر"(٥٨).

وهذا الأسلوب الواقعى الموضوعى يقربها من إن تكون وثيقة أمينة، لمجتمع المهجر. ولعل هذا ما حدا بعض النقاد إلى اعتبار الكتاب "من الكتب التى لا تبلى جدتها بمرور الأيام"(٥٩).

* * *

نمط القصة الوجدانية، الوعظية:

يمثل هذا النمط، مجموعات جبران خليل جبران القصصية.

وبعض قصص أمين الريحانى.

---

(٥٨) حكايات المهجر – عبد المسيح حداد – المقدمة.

(٥٩) النثر المهجرى – ص ٦٠.

كتاب القصة الوجدانية، فنانون يحملون فى حناياهم روحانية الشرق وأخلاقياته، و غنائيته، والميل إلى الكلمة الجميلة، وحب الخلق والعطاء. هم يعيشون فى بلاد الغربة، ولكن عيونهم وافئدتهم تظل معلقة بتراب الوطن. الاتجاه السائد فى قصصهم، هو النزعة الرومانسية الواضحة، التى تظهر فى سعيهم لتأكيد إنسانية الإنسان، ومشاعره وأحاسيسه.

التكنيك الذى تقوم عليه قصص أمين الريحانى تقليدى، يقوم على سرد الحوادث، وشرحها. ويركز فى قصصه على المضمون الاجتماعى الإصلاحى. ويتدخل بشكل مباشر، قاطعًا السرد، لكنّ تعليقه على الأحداث والمواقف بطابع وجدانى يسهل وقوعه فى شرك الوعظ السافر. "والأمر الذى يفسد فنه، أكثر ما يفسده، تدخله فى سياق السرد بالأحكام والآراء...... وهو متفاوت فى الأسلوب اللغوى، بحيث يرتفع أحيانا، ويسف أحيانا، ويقع فى الأخطاء النحوية والصرفية"(٦٠).

إن أمين الريحانى أشاع الروح الروسوية، عن الطبيعة، والمجتمع، فى أدب المهجر، وكان سباقًا، فى هذا المجال. وقد اقتفى أثره جبران – الأصغر منه سنا – مع فارق جوهرى بينهما. ففى حين أن الريحانى، كان كاتبًا عمليًا، ومصلحًا اجتماعيًا، تميز جبران بأدب انفعالى، رومانطيقى.

"إن الإنجاز الشكلى، هو الذى يعطى للمضمون وجوده الخاص، الذى يختلف به عن الوجود، عند الكتاب الآخرين، حتى لو كان الجميع يتفقون فى المادة الأولى، التى تشكل الفكرة الأساس"(٦١).

من هنا تفوق جبران على الريحانى، الذى مهد أمامه الطريق، وانهله الكثير من آرائه وأفكاره. لقد تميز جبران بأسلوبه الفذ، ولغته الشعرية الطابع، الحادة الإيحاء، والتى تنساب بعذوبة، وتنقل الأفكار والأحاسيس، إلى صور حية، توازى بين الواقع

---

(٦٠) محاضرات عن القصة – سهيل أدريس – معهد الدراسات العربية – ١٩٥٧ – ص ١٢.
(٦١) الوسطية العربية ج٤ – ص ٢١٧.

والخيـال، فى إطار فنى منسجم. لقـد خلق لنفسـه عـالمًا خاصـًا، قائمًا على العاطفة والخيـال، حـاملاً طـابعًا رومانسيًا، صـافيًا شـفافًا. دخل جـبران القصـة عن طريق الشـعر، لأنه مر بحقول الربيع، حـاملا ألوانها وأزهـارها وأريجهـا. إلا أن القصص، رغم شاعريتـها وجمـالها، تقترب حبكتـها من حبكة الخـاطرة، وتعتمد، إلى حد بعيد، على السرد المباشر.

بعض قصص جبران، تطرقت إلى موضـوعات، ذات صبغـة رومانطيقيـة، عاطفية، فغلب عليها اللون الشعرى. والاتجاه السائد، فى هذه القصص، هو النزعة الرومانسية الواضـحة. ويظهر تأثر الكاتب بـ (روسو) رائد الرومانسـية - فـأبطاله يلتحمون بالطبيعة، ويمجدون الألم، وتحترق نفوسـهم به، ويتطهرون بالدموع، كما ينتهون نهايات مـأساوية. وتنهـزم شـخصـياته انـهزاما تراجـيديا، فى صراعهـا مع الحيـاة. (مرتا البانيـة)(٦٢)، (مخبآت الصدور - حكاية)(٦٣)، (صراخ القبور - مضجع العروس)(٦٤).

أن العنصـر المهم لدى جـبـران، هـو الطبيـعـة. والكاتب لديه اعـتـقـاد أكـيـد، بأن الطبيعة كـائن حى. وحين يشخص الطبيعـة، هو لا يعتمد المجاز، أو التصوير البلاغى، بل هو يعبـر عن اعـتـقـاده، وأفكاره الأكيـدة. وجبران المصور - الشـاعر، يكتب بريشـة الرسام، مـصورًا الطبيـعـة التى تربى بين أحضـانها: الجـبال والأودية، والليل والبـحر والثلج والضباب، والشمس السـاطعة والغـابات الخضر، وأشـجار الصنوبر والسرو.... والمحبـة الشـاملة يراها فى كل مظـاهر الطبيـعـة حولنا.. ويعـتمد الكاتب صـورة العناق، بكثرة للتـعبير عن روح الحب، فى الطبيعـة، والكون: ".. اسـتيقظت الكروم و (تعـانقت) قضبانها كمعاشر العشاق"(٦٥).

---

(٦٢) مجموعة عرائس المروج - جبران.
(٦٣) مجموعة دمعة وابتسامة - جبران.
(٦٤) مجموعة الأرواح المتمردة.
(٦٥) دمعة وابتسامة - ص ٣٥.

وفى قصة (حكاية) يتكرر منظر العناق:..."حيث الأغصان تتعانق، والأزهار تتمايل".... "قد عانقنى الشوق، أيها الحب"...."ثم عانقته الصبية، وقبلت شفتيه"[٦٦]... (دمعة وابتسامة – ص ٣٩ – ٤٠ – ٤٣). وفى قصة (موت الشاعر حياته): "ضمينى إلى صدرك المملوء محبة.... اسرعى وعانقينى، يا حبيبتى المنية"[٦٧]. و "وردة الهانى"، كانت امرأة تعسة، فطلبت السعادة "فوجدتها، وعانقتها...."[٦٨].

والعنصر المهم الآخر، فى قصص جبران، هو الحب. حين يتحدث جبران عن الحب، نراه يربطه بالخلود، والتقمص؛ فالحبيبان اللذان حالت الحياة دون لقائهما، سيلتقيان فى حياة أخرى. وهذا الموقف وليد الإحساس بصدمة ذاتية، فى مطلع الصبا (قصة حب فاشلة – كما ذكرها فى الأجنحة المتكسرة). ولعل هذه الصدمة الذاتية، هى المدخل إلى تلك الفلسفة، ويكون الحب، هو الذى رسم للكاتب صورة الإنسان والكون والموت والحياة.

فقصص جبران جميعها، بل أدب جبران كله، قوامه الحب. "حب اللحم والعظم، هو القطب الجبرانى، وعليه تدور رحاه.... الحب الإنسانى المادى، هو أنشودة جبران، وهو غرضه فى جميع أقاصيصه....... وما أغراقه فى الصوفية إلا رجاء الخلود فى حضن المادة، والتنقل من حال إلى حال، ليظل يتمتع بمباهج الحياة وملذاتها.... إن الحب لم يسمع صوتا ألذ وأعمق من صوت جبران، ليس فى الأدب العربى فقط، بل فى الأدب العالمى"[٦٩].

يرى بعض النقاد أن جبران هو "أول كاتب جرؤ على معالجة الأقصوصة، والرواية، فى مفهوم قريب من مفهومهما الحديث. فقد ظهرت أول مجموعة قصصية له

(٦٦) دمعة وابتسامة – ص ٣٩ – ٤٠ – ٤٣.
(٦٧) السابق – ص ٤٩.
(٦٨) الأرواح المتمردة – ص ٥٠.
(٦٩) مختارات ودراسات – مارون عبود – بيروت – دار المشرق ١٩٧٠ – ص ١٠٧.

(عرائس المروج)، فى نيويورك عام ١٩٠٦، فكانت أدبًا جديداً فى الحركة الأدبية، تحطمت معها كثير من الإطارات القديمة الجامدة"[٧٠].

إن أسلوب جبران، المعتمد الرمز والتجريد والمناجاة والصورة الساحرة، واللفظة المدهشة، خلق مقاييس جديدة، فى النثر العربى الحديث، و خلق ما سمى بـ ‹الأسلوب الجبرانى›. وسرعان ما عرفت بين أدباء الشباب، فى الشرق، تلك البلاغة التى أطلقوا عليها ‹البلاغة الجبرانية›. وممن تبع هذه الطريقة "من أدباء مصر الأول مصطفى لطفى المنفلوطى، والآنسة مى، وتوفيق الرافعى.... كما تبعها أيضا أعضاء مدرسة أبولو... التى أسسها الدكتور أحمد زكى أبو شادى....." ونثر جبران، الذى سماه الدكتور محمد مندور "النثر المهموس" وجد صدى لدى أدباء المشرق، وبلغ أثره الناثرين الحجازيين[٧١].

نلاحظ فى أسلوب جبران الحماسة الدفاقة، والاستغراق فى المشاعر الفياضة، والذاتية الطاغية، التى تجعل منه البطل الحقيقى لكل قصة من قصصه. وهو يذكرنا بالرومانطيقيين الفرنسيين: روسو وهوجو ولامارتين[٧٢]. ومزايا الأسلوب الرومانطيقى تبدو واضحة، فى آثاره: التكوين الشعرى، و اللفظة الموسيقية، والغنائية الطاغية، والصورة الموحية اللماحة...... الأدوات الشعرية، حملها جبران إلى قصصه ورواياته، فإذا بنا أمام قصاص - شاعر.

* * *

يجدر إن نورد، هنا، باختصار، آراء بعض النقاد، فى قصص جبران:

---

(٧٠) محاضرات عن القصة - سهيل إدريس - ص ٢٠.
(٧١) شعراء الرابطة القلمية - نادرة السراج - دارالمعارف - ص ٩٧.
(٧٢) راجع الرومانتيكية - والأدب المقارن - لمحمد غنيمى هلال.

يرى الناقد "نهمد"[٧٣] أن جبران، فى قصصه، يشبه الوعاظ القدامى.... أما الناقد صلاح لبكى، فكان يعتبر قصص جبران جميعها " قصائد طويلة أو قصيرة... ليس غير"[٧٤].

والناقد د. سهيل إدريس يرى أنها قصص نسجت محاكاة للرومانطيقيين، وجبران "يجسد رومانطيقية العواطف، ويطالب صاخبا بالحق فى الحب والسعادة"[٧٥].

والدكتور يوسف نجم ركز على أسلوبها، ونمط تفكيرها. ويعلق على قصة جبران بقوله: "..... هى أقرب إلى البحث الاجتماعى، منها إلى الأقصوصة. وكأن كاتبها أراد أن يعرض هذه المشكلة الاجتماعية، فنصب لها هذه الرموز والدمى، وأطلق عليها أسماء، لتكون الموعظة أوضح وأقوى، وليتسنى له عرضها بأسلوب مشوق، جذاب. والحياة فيها هزيلة فاترة، يقل فيها التمثيل، الذى يبعث الحوادث أمامنا حية، ويكثر فيها الكلام، الذى يحيل الأقصوصة إلى خطاب وعظى. ولقد ألقى أسلوب جبران المشرق على الحكاية غلالة شفافة من الجمال، كما وسمها بميسم الاخلاص، وطبعها بطابع القوة"[٧٦].

يرى الدكتور حاوى، ونرى معه: بما أن سياق القصة، بالمعنى الحديث، لم يكن معروفًا، فى الأدب العربى، زمن جبران، "وما دام قد حاول القيام بدور شاعر نبى، أو مصلح، فقد اختار شكل الرواية الرومانطيقية، قالبًا لقصصه، بغية أن يؤدى ذلك الدور، دون أن تعيقه القيود الشكلية".

...... وجبران هو الكاتب الرومنطيقى الأصيل الوحيد بين الرومنطيقيين العرب. فقد جاءت الكتابة الرومانطيقية طبيعية على يده، لأنه عاش الحياة وخبرها بصورة

---

(٧٣) Nahmad, M. - Spirits rebellious introduction - px-xi

(٧٤) لبنان الشاعر – صلاح لبكى – ص ٩٩.

(٧٥) محاضرات عن القصة – سهيل إدريس – ص ٢٦.

(٧٦) القصة فى الأدب العربى الحديث – محمد يوسف نجم – ص ٢٩٠.

رومنطيقية، فاستطاع أن يرفع العربية إلى أعلى مستوى من حدة التعبير ودقته"(٧٧).....

أما ما يؤخذ على قصص جبران:

* حرصه على الوعظ، مما يدعوه إلى الاستطراد، بعيداً عن الأحداث. ويرى نعيمة أن هذه الاستطرادات، هي من عيوب جبران، ومزاياه، في آن، و "مصدر ضعف القصة، وقوتها معاً"(٧٨). فهو بتدخله الدائم في سياق القصة، يعرقل حركتها، ويجمدها بالحديث المستفيض. ولكن الحديث - في الوقت نفسه - حار جميل، موشى بالصور المتقنة، والرنين الشعري العميق....

* المأخذ الآخر - على قصص جبران - هو، التصنع في حركة أبطاله، وحوارهم. إن الكاتب يخلق أبطاله، ويحركهم بعيدا عن الحياة الطبيعية، وينطقهم بلسانه، فيصور لنا نماذج جافة، لا حياة فيها، ولا مشاعر. غايتها أن تكون مطية لنقل أفكار الكاتب، ومواعظه. فيدرج الحكمة، والفلسفة على لسان الريفية الجاهلة "مارتا البانية"، والوعظ الديني الصحيح على لسان الراعي، "المجنون"، القروي.... يوحنا المجنون!!!

وهو "ما صور راعيا قبيحا أو فلاحا خسيسا أو عاملا شريراً. ولا صور حاكما عادلاً أو كاهناً تقيًا...... ولا صور زوجين متجانسين متحابين هانئين. وذلك ما يمسح كل قصصه بتلك المسحة من التصنع أو قلة النضج والخبرة العالمية. التي تجعلها بعيدة عن صميم الحياة كما يحياها الناس في كل يوم"(٧٩).

إن لقصص جبران مقياساً خاصاً، وليس من العدل أن تطبق عليها مقاييس القصة الفنية الحديثة. كما أن قصة جبران " تعتبر، رغم نقائصها، أنجح من

---

(٧٧) جبران خليل جبران - بقلم خليل حاوي - ص ٢٧٩.
(٧٨) مجموعة جبران - المقدمة بقلم نعيمة - ٢٨/١.
(٧٩) مجموعة جبران - مقدمة ميخائيل نعيمة - ١ / ٢٠.

أقاصيص سواه، ممن تقدمه أو عاصره. ولهذا حق لنا أن نعتبره رائداً من رواد القصة..... لاسيما وإنه خلف وراءه مدرسة أدبية قائمة بذاتها..... إن وضع جبران يشبه كثيراً وضع بايرون، فى الأدب الإنجليزى. فإن بايرون لا يُقرأ اليوم، ولكن من المعروف أنه أنشأ أجيالاً وكيفها(٨٠).

القصة الواقعية الفنية:

يمثلها ميخائيل نعيمة:

عالج ميخائيل نعيمه القصة العربية، يوم لم يكن لها شأن فى بلادنا، فكان سباقا إلى التأليف فى لون مجهول، من ألوان أدبنا.

أدرك نعيمة ألا نُهضة للأدب العربى، إلا عن طريق نهضة القصة، فكتب فيها وأجاد، و "أثار إعجاب الأدباء فأجمعوا على الإقرار له بالأولوية، فى هذا المضمار..... وقد بلغ هوس البعض أن وضع نعيمه فى مصاف كبار قصاصى أوروبا"(٨١).

حين احتك اللبنانيون بالثقافة الغربية، نشأت تلك العقلية التى تتصور إمكان اصطناع كل ما هو عند الغرب، مع الاحتفاظ بعقلية الشرق الغيبية، وهكذا تطور العقل اللبنانى شكليًا، ولم تنجح الثقافة الغربية إلا فى أن تخلع عليه أستاراً من الأساليب الواقعية، وبقيت بعد ذلك هذه العقلية، فى صميمها، شرقية فى الروح، غيبية فى الجوهر. وظلت نفوسهم تواقة إلى الحضارة الشرقية الأصيلة. وقد كتب نعيمة إلى أحد أصدقائه قائلاً "..... لنعط الغرب حقه، فقد أطلق أفكارنا من عقالات كثيرة، وبدل من مقاييسنا، ودلنا إلى سبل جديدة، غير أنه لم يسلبنا روحنا الشرقية، ولا نزعاتنا الروحية، ولا لغتنا العربية، ولا أحسبه قادراً على ذلك.."(٨٢).

---

(٨٠) محاضرات عن القصة – سهيل إدريس – ص ٢٥.

(٨١) مجلة المكشوف – سنة ١٩٣٧ – العدد ١١٧ – (مايكروفيلم).

(٨٢) من رسالة إلى يوسف غصوب بتاريخ ١٣–٦–١٩٢٨ – المكشوف عام ١٩٣٧ –ع ٩٢.

وظل الكاتب الذى يعيش، فى المهجر، بعيداً عن أرضه، يحن إلى تراب الوطن، ويشتاق إلى الأهل؛ فيدفعه الحنين إلى تسجيل مشكلات أمته ووطنه - من ناحية، ومشكلات الغربة، وأثرها، من ناحية أخرى. كان يقفز بخياله إلى الشرق، ويعيش فى أحلام وخيالات، يقيمها من ذكريات الصبا والطفولة. فيكتب بروح الحنين والمحبة، ممزوجة بالغضب والتمرد والثورة. خالط واقع الوطن، وعايش واقع الغربة، فانتقى أحداثه من الواقع، وناقشها، وجهها لوجه، بكل صراحة وجرأة. وكانت أغلب موضوعات قصصه اجتماعية (كما رأينا فى الرؤية الموضوعية). فجاءت قصصه هادفة، ذات مغزى، تتميز بإنسانية عميقة. وكان نعيمة يحث على الالتزام بالواقعية، فى الأدب، وأن تكون موضوعات الأدباء من واقع حياتنا.. "سئمت أنفسنا أسماء متيلدا وميشلين والفرد..... أو ليست أسماء ليلى وسلمى وهند..... أقرب واحب لقلوبنا من تلك الأسماء البعيدة الفارغة؟..... لماذا يا حملة الأقلام عندنا..... تقطعون البحار، لتجدوا مواد لأقلامكم بين قصور باريز، وفى كهوف لندن وعلى شوارع نيويورك؟ أليس عندنا حياة وموت، وشقاء وصفاء وأفراح وأحزان........؟ أم هذه العواطف ليست أهلا لتنسج منها برود رواياتكم، وحاملوها ليسوا بجديرين، ليظهروا على مسارح مخيلاتكم؟..... نحن بحاجة لمعلم من بيننا، يلقى علينا دروس الحياة من حياتنا نفسها. بحاجة إلى مصور ماهر يرينا وجهنا الحقيقى....."(٨٣).

ونعيمة كان يأخذ مواضيعه من الواقع، ومن الحياة، لأن الحياة رحبة واسعة، "فليكتب الأدباء ما يشاؤون، فالحياة تسع أدبهم....... لا حدود ولا نواميس ولا أقيسة فى الأدب"(٨٤).

إن هذا القرب بين الفنان والشعب، يستطيع أن يقود الفنان، إلى تفهم أوضاع شعبه وآماله؛ ولذا يصبح أدبه أحفل بالواقعية والإيجابية، وهما ضروريان للأدب الذى يواكب الحياة، والقضايا الإنسانية. وهكذا يصبح الفنان قادراً، على انتزاع نماذجه،

---

(٨٣) الفنون - الجزء الرابع - السنة الأولى - يولية ١٩١٣ - مقال لنعيمة - (مايكروفيلم).
(٨٤) المكشوف - سنة ١٩٣٦ - عدد ٧٢ -ص٦.

من أعماق أمته، وتصبح النماذج الأدبية، من صميم الشعب. ويستطيع الأديب أن يجسد روح الأمة، في صورة الإنسان المكافح البسيط، أمثال (أبو بطة) و (أبو رشيد) و (أبو معروف) و (صادق)..... وغيرهم.

يعتمد نعيمة، في أغلب قصصه، التكنيك التقليدى للقصة، وهو يحرص على استيفاء الحدث، ورسم الشخصية، وتضمين الهدف؛ لأن قصصه ذات مغزى، أو ما يسميه نقاد الغرب Roman à these.

فهو يركز على المغزى الإنساني، ويجعل قصته وسيلة لهدف أخلاقي - فهو لا ينسى أبداً دوره الإصلاحي - وهو يلقي باله مباشرة إلى شخصية، يركز عليها الأضواء، جاذباً إحساس القارىء، ومكثفا شعوره عليها، لتعبر عن أفكاره ومعتقداته، أمثال جميلة أو بومعروف، أو البيك..... أو غيرهم.

يبدأ النص القصصي بأسلوب السرد. وقد يرد على لسان الراوى، تقطعه مسارب داخلية، وتدخلات حوارية. ورغم غلبة السرد على مساحة القص، فقد استطاع الكاتب أن يخلق جو الصراع الذى كانت تهيئه الموضوعات والمشكلات، لتبدو المعاناة واضحة قوية، كما هي في عالم الواقع.

وتجيء القصص عميقة، غنية، حين يستغل القاص عنصر الصراع، لتبدو أكثر درامية. ويبرز هذا الصراع بشكل واضح، حين يصطدم الفرد بالقوى الخارجية، التى تتكالب ضده، وقد تتضافر لقهره. إن التوازى بين حركة القوى الخارجية، وصمود الفرد في وجهها، وكفاحه لدحضها، يحقق للقصة حيوية، وديناميكية. ويسعى القاص إلى الوحدة والتماسك، من خلال وحدة الفكرة، وتسلسل الأحداث.

(الزلزال)[٨٥] - (العاقر)[٨٦] - (أكابر)[٨٧].

---

(٨٥) أبو بطة.

(٨٦) كان ما كان.

(٨٧) أكابر.

وقد تأثر نعيمة بروح الأدباء الروس "لأنها تعضد طبيعته التى خلص بها، وتأثر فيها - خاصة - بالبحث فى مخابىء النفس ومطاويها، ولا شك أن هذا نتيجة لما فيه من روح الانعزال، والتأمل الباطنى؛ وكان هذا يعكس أسلوبه فى الكتابة: الإطناب، وكثرة التفاصيل والإلحاح فى الوصف...."(٨٨).

ويحلو لنعيمة، فى أغلب قصصه، أن يصور الجزئيات والتفاصيل الصغيرة، وأن يستغرق فى التحليل النفسى الدقيق وأن يطيل فى الوصف والتصوير، مما يبطىء الحركة، فى القصة، أحيانا. وكثرة التفصيلات التى يقدمها المؤلف، لاتعنى فقط الحرص على نقل الإطار المادى الكامل للحدث، وإنما تعنى أيضا، الإيحاء بأبعاد المشكلة، والإحاطة بجوانبها.

وعلى الرغم من التقريرية الواضحة، فى القصص، فإن الكاتب لم يتجاف عن منطق الفن. وقد مالت صوره التعبيرية إلى السهولة والبساطة، والتفت باللغة إلى تأدية الغرض، ونقل الفكرة والإحساس. والبساطة التى تعمدها الكاتب، فى قصصه، قائمة على محمل فنى، فى غاية الدقة والصلابة والعمق. ومن خلال البساطة الظاهرية، استطاع أن ينفذ إلى المشكلات القائمة فى القطاع الذى يصوره. وجاءت قصصه تزخر بأعمق المعانى النبيلة، فى إطار فنى جميل؛ والواقع الذى تمثله، ليس أقل شأنا من الرمز، لأن الواقع يحتضن المثال.

وصور التعبير عند نعيمة تنبض بالحيوية والحرارة، طيعة لطبيعة الموضوع، مستجيبة للظروف، سلسة فى تدفقها وعفويتها. وتحاول اللغة بناء الحدث عن طريق التعاقب الزمنى، فى خط صاعد، فتصور البيئة، وظروف التحديات، التى يتعرض لها البطل تدريجياً، ثم غوصه، فى أحضان البيئة الجديدة.

"شقى خطار فى بدء هجرته، وجرع من المرارة أكوابا، وعضه الندم غير مرة.... وخيم اليأس فى روحه، ومشت فى قلبه الخيبة.

---

(٨٨) المؤلفات الكاملة - د. إسماعيل أدهم - دار المعارف - ج٢ - ص ٥٢٨.

...... وراحت الأيام، وجاءت الأيام، وكانت المجزرة الكبرى، فأفاق خطار وإذا به صاحب مغالق تجارية شاسعة، وثروة تربى على المليون، وليس ما يذكره بوالديه اللذين قضيا فى أثناء الحرب، وبما كان فيه وصار إليه، سوى"ساعة الكوكو" المعلقة على جدار من جدران منزله الفخم......."(٨٩).

والكاتب يرتبط بالواقع، ولا يبعد عنه إلا حين يدخل مجال الرمز، ورموزه، فى أغلبها قريبة المتناول، سهلة الفهم، ويلجأ إليها، عادة، فى قصصه الفكرى. ولا يجد القارئ صعوبة فى كشف هذه الرموز، وفهمها.

كثيراً ما يقف القاص أمام الطبيعة، ويصف مظاهرها بأسلوب، قد تبدو فيه سمات الشاعرية - إنما هدفه وعظى تأملى، فيخرج عن سياق الواقع، الذى قد يهمله شيئا، ثم يعود إليه مجدداً.

ويلجأ الكاتب إلى الخيال، لتوضيح الواقع ومفارقاته، إلا أن خياله يظل قريبا من الواقع، ولا يحلق بعيدا وسط سحب ضبابية، كما يفعل جبران.

"... لا تسل عن شعورى وأنا أشق قلب الظلمة، وأرقب حبال المطر على أنوار السيارة، وأسمع أزيز الدواليب على الأسفلت المغمور بالمياه، وقرقرة الرعد فى أحشاء الليل، وهدير السواقى المنحدرة من الجبال. لقد كنت من كل ذلك فى دنيا من السحر والرهبة"(٩٠).

أما السخرية المرة، فتظهر فى تضاعيف القصص المبنية على المفارقات المعنوية، أو على رسم الشخصيات الكاريكاتورية، مركزاً الضوء على عيوبها النفسية والجسدية. ولا يكتفى بالرسم الساخر الخارجى للشخصية، فتبدو صورة مشوهة الأبعاد تشبه شخصية مهرج فى سيرك - بل يرصد سلوكها وأفعالها التى تتنافى مع المنطق السليم، والتصرف السوى، وتتماشى مع العقدة النفسية التى يعانى منها. فالكاتب، فى بعض قصصه، ناقد ساخر، سخرية مرة، واضحة أو خفية.

---

(٨٩) ساعة الكوكو - كان ما كان - ص ٢٧.

(٩٠) علبة كبريت - أكابر - ص ١٣١.

(سعادة البيك - مصرع ستوت - ذنب الحمار - شورتى).

واللغة بسيطة، واقعية، لا يحفل بها إلا لأداء المعنى. واللفظة هى وسيلته لإدراك القيم الشعورية، والتجربة الفنية. والجمل تكون قصيرة متتابعة، حين يكثف المعنى، وتكون طويلة، لو أراد الشرح والتفصيل. وأحيانا، لإثبات فكرة معينة، يعدل عن أسلوب الأثبات إلى أسلوب الاستفهام، ويلجأ إلى التكرار. العامية قليلة، فى قصصه، ويلجأ إليها بما يتمشى مع المقتضى الفنى. ورد فى حوار الزوجة سليطة اللسان، فى قصة (ذنب الحمار)، لغة تقارب العامية:

"أنت جبان. أنت خسيس النفس. هكذا ربيت وهكذا تبقى. ولدت على الحصير وتريد أن تموت على الحصير. ضايقك أن تتخلص من الصراخ فى كل صباح "عسل يا أفندى! أسود يا باذنجان! لفانى يا رمان!" - ضايقك أن تنام فى سرير. أن تلبس بنطلونا بدل السروال. أن تركب سيارة بدل الحمار. أنت جبان. أنت خسيس. أنت وذنب الأشقر سيان"(٩١).

ما يعجب القارىء، فى قصص نعيمة، غنى الأبعاد التى تكمن وراء النص. وأهم هذه الأبعاد البعد الاجتماعى، بما يشتمل عليه من صور الحياة، على تنوعها، وبما ترسمه من نماذج العقليات والنفسيات، ومن أنماط السلوك والعادات، والاتجاهات المتعايشة، والمتصارعة. إن الكاتب، بفنيته العالية، يلتقط المشاهد، ويحبك الأحداث من مختلف الزوايا، ويتتبع التفاصيل، ويغوص على الدقائق، فى الأعماق، ويربط بينها بخيوط ضمنية، تصهر الحادثة فى لحمة متينة، على تعدد لوحاتها.

يرى بعض النقاد أن هنالك عوامل، أثرت على صياغة الصورة، فى قصص نعيمة؛ منها أن الكاتب كان يعتبر اللغة مجرد وسيلة، لا يعبأ بها إلا على قدر ما تدنى من الغاية. وكذلك تأثره بصياغة الجملة، فى الكتاب المقدس وفى اللغات الأجنبية التى كان يجيدها، ويؤلف فيها.

---

(٩١) ذنب الحمار - أكابر - ص ١٤٤.

وحلا لبعض النقاد أن يتسقط الأخطاء اللغوية التى وقع فيها المهجريون، وأورد قائمة لما وقع فيه جبران ونعيمة، من أخطاء[٩٢]!

وكان أولى بهؤلاء النقاد بأن يدفعوا بهذه الأعمال الأدبية إلى المصححين فى المطابع – كما يفعل غالبية الكتاب، فى الشرق والغرب – بدل إهدار الوقت فى تصيد أخطاء لا يجدر التوقف أمامها.

أما الدكتور محمد يوسف نجم، فقد اعتبر نعيمة الرائد الأول للقصة العربية الحديثة، بدون منازع[٩٣].

ويعتبر الدارسون أن نعيمة، قد وفق أكثر من جبران والريحانى، فى خلق القصة الفنية. فبينما كانت تغلب، على أقاصيصهما، المواقف الخطابية والإنشائية، التى تفسد جو القصة الفنى، "كانت أقاصيصه تمضى بسهولة وواقعية، وبأسلوب فنى منسجم..."[٩٤].

لقد أقبل كتاب المهجر على كتابة القصة القصيرة، وغامروا فى حقل جديد. فكان لهم فضل الريادة، وعيوبها، كذلك. وقد لاحظنا، فى هذه الدراسة، أن القصاص المهجرى كاتب متقد الذهن، واقعى الرؤى، رومانسى المشاعر، جرىء المعالجة، شرقى الحضارة والفلسفة، صادق فى تناوله لقضاياه.

---

(٩٢) النثر المهجرى – ص ٢٠٩.

(٩٣) راجع القصة فى الأدب العربى الحديث.

(٩٤) أدب المهجر – عيسى الناعورى – دار المعارف ١٩٧٧ – ص ١٤٢.

الفصل الرابع

بين الواقــع والخيــال

(الرومــانسـيـة)

جاءت واقعية بعض المهجريين - لاسيما جبران - ممزوجة بشكل كبير بالرومانسية، وذاتيتها، ونظرتها إلى الفرد، فى اعتبـاره خيرا بطبيعته، لكن المجتمع هو الذى يزرع فيه شروره، وفساده. وهم يعطفون على أبناء الإنسانية، فيصورونهم، فى قصصهم، ضحايا العادات والتقاليد، وضحايا المجتمع الظالم الذى يعيشون فيه.

إن الرومانسية تنساب، فى قصصهم، فتعوض عن كـآبة الواقـع، وتخلق جوا طريا تفر إليه النفس المرهقة، حين تزداد عليها وطأة الواقع القاتم.

إن كنا نلاحظ، أن النزعة الرومانسية خفتت فى كتابات نعيمة، وجنحت قصصه نحو منطق الواقعية - فعلى خلاف ذلك - نرى قصص جبران. إن كانت لا تخلو من لمحات واقعية، فى تحديد البيئة، والشخصية، والموضوع، إلا أن الاتجاه السائد فيها، هو النزعة الرومانسية الواضحة، التى تظهر فى سعيه لتأكيد إنسانية الإنسان، ومشاعره وأحاسيسه.

إن جبران - فى قصصه - يبدو واضحًا تأثره بالرومانسيين. فأبطاله يلتحمون بالطبيعة، ويمجدون الألم، وتحترق نفوسهم به، ويتطهرون بالدموع، كما ينتهون نهايات مأساوية. والشخصيات تنهزم انهزاما تراجيديا فى صراعها مع الحياة.

وتلجأ إلى الطبيعة لتندمج فيها بعيداً عن الإنسان، هروبا من واقع الحياة وفراراً من الواقع السيء...... (العاصفة –) و (خليل الكافر –).

والموضوعات التى تناولها جبران، فى قصصه، ذات صبغة رومانسية، عاطفية، يغلب عليها اللون الشعرى، ويعضها يحكى قصص حب مخفقة، تنتهى نهايات مأساوية.

(مرتا البانية – مضجع العروس – وردة الهانى).

ويصور جبران شخصياته، هذه، بكل التعاطف والحب، لذا اتسمت قصصه بقدر كبير من الشاعرية.

إن التجارب العاطفية المخفقة، كان لها أثر كبير فى أدب المهجريين. ويلاحظ بعض الدارسين أن: "الخبرة الوحيدة ذات المغزى والمعنى، فى حياة جبران، كانت الحب، ولذلك جعل الحب دينا له. وقد دفعه اغترابه عن الحياة الاعتيادية، فى أميركا ولبنان كليهما، إلى أن يبحث عن وطن فى الماوراء، ويجد ملاذا فى معتقداته المتعالية، المتعددة"(١).

توقف جبران أمام قضية الحب، فى قصصه – شأن الرومانسيين –، إلا أنه خطا بهذه القضية خطوة جديدة، حين خرج فى قصص الحب، من دائرة معناها الضيق، وتوجه فيها إلى المعنى الميتافيزيقى، حين اعتبر الحب قدرى، محتوم. لأن الحبيبين كانا واحداً، قبل دخولهما نطاق الحياة الدنيا. والتفريق بينهما هو حرمان لهما من سعادة حقيقية، هى من حقهما، ومكتوبة لهما بقدر إلهى. وترد هذه القضية مكررة – بأشكال عدة – فى قصص جبران. (وردة الهانى – صراخ القبور)(٢) (حكاية –)(٣) (رماد الأجيال والنار الخالدة)(٤).

---

(١) جبران خليل جبران – بقلم خليل حاوى – ص ١٩٠.

(٢) مجموعة الأرواح المتمردة.

(٣) مجموعة دمعة وابتسامة.

(٤) مجموعة عرائس المروج.

تتفق الواقعية مع الرومانسية، فى تمجيد الحب، لكن الأولى تستجيب لدوافعه فى بناء الحياة، فى حين تغرق الثانية فيه، من ناحية الألم والعذاب[٥].

* * *

يبدو عند المهجريين - لاسيما جبران - الحنين إلى القرية صارخًا، هروبًا من واقع المدن، وتعويضا عن قسوتها وحرمانها. يعيش القاص الريف كبعد أسطورى، ويهوى ملامح القرية. فهى الملجأ حيث ينفض المرء عن نفسه أعباء الحياة المادية، ويعود إلى تواصله الإنسانى، وإلى اكتشاف حقيقة ذاته. (وترد هذه الفكرة مفصلة فى بعض رواياتهم - مثال رواية يا ابن آدم لنعيمة).

ويميل جبران إلى إلغاء المجتمع بكليته، والعودة إلى حالة الطبيعة الأولى. وهو يرى أن نزعات الإنسان - بخلاف ما يرى روسو - هى نزعات روحية وبريئة، تماثل نزعات الإنسان الأول قبل هبوطه من الجنة[٦].

والمقارنة بين القرية والمدينة هاجس يلح على الكاتب فى كثير من قصصه. فى ظل حياة عقيمة، فى المدينة، حيث فقدت الأشياء طعمها وروحها، أحس الكاتب بالغربة.

وهذا الاغتراب هو الجحيم، الذى دفعه إلى الارتداد نحو الغاب، ينشد أحضان الطبيعة، بما فيها من حرية وانطلاق.

أنصف الدارسون الرومانسية، حين أكدوا أنها كانت فى أول أمرها، ثورة على الكلاسيكية. كانت ثورة شعبية ضد كلاسيكية الحكام الارستقراطيين، وأدبائهم، والدائرين فى أفلاكهم. كانت ثورة المشاعر الإنسانية على العقل القاسى، وكانت انتصارًا للإنسان الطيب بطبيعته..... وقد شعر الإنسان أن الطبيعة تعوضه عما يلقاه الإنسان من ظلم أخيه الإنسان[٧].

---

(٥) الواقعية فى الأدب - ص ١٤.
(٦) انظر خليل حاوى - ص ١٧٧.
(٧) انظر الواقعية فى الأدب - ص ٧:٦.

كان الرومانسى لايخضع لشىء من مواضعات المجتمع إلا مرغمًا. وكان يرى أن الفن هو وسيلة للفكاك من هذه المواضعات، وأن الفن هو اسمى فعل من أفعال الحرية، يمكن أن يأتيه الإنسان(٨).

أغرق الأديب الرومانسى فى الانفراد بذاته، والانطواء على آلامه.... واستعذب هذه الآلام، وأصبحت عنده غرضا مقصوداً.... واندمج بالطبيعة، مستمداً منها معانى لا صلة لها بالحياة الواقعية. "ثم تحولت الرومانسية، وفسدت، بعد أن استنفدت أغراضها الثورية..."(٩).

* * *

أثر الرومانسية فى الأسلوب:

لقد بدا تأثير كل اتجاه أدبى، واضحًا فى أسلوب القصص. وقد انعكست الرومانسية على البنية الفنية، فى القصة القصيرة:

فالقصة الرومانسية تستخدم لغة مشحونة بالظلال، والدلالات المنبثقة من أعماق اللاشعور، لتعبر عن الأحاسيس العميقة المشبعة بألوان الأسى والعذاب والقهر.

وتكتسب اللغة، من الإيقاع الموسيقى، ما يعين على مستوى من التواصل، بين الأديب والقارىء، والعمل الفنى؛ لأن القصص لا تهتم بالمشكلات الاجتماعية، فقط، بل بما تعكسه من أحاسيس ذاتية غامضة، وباللحظات الشعورية، والمواقف النفسية المتوترة.

وتبدو لغة القصة الرومانسية، شعراً منثوراً، معبراً عن إحساس الكاتب، الصادق، وصوره الموحية. أنها لغة متميزة، شعرية الطابع، حارة الإيحاء، تنساب بعذوبة، وتنقل الأفكار والأحاسيس إلى صورة حية، توازى بين الواقع والخيال، فى إطار فنى منسجم.

---

(٨) انظر الرؤية المقيدة – شكرى عياد – الهيئة العامة للكتاب – ص ٣

(٩) انظر الواقعية فى الأدب – ص ٧، والرومانطيقية – محمد غنيمى هلال.

ومن مـزايا الاتجـاه الرومـانسى، التى تبـدو واضــحـة، فى القـصص: التكوين الشعرى، واللفظة الموسيقية، والصورة الموحية، اللماحة ، والخيال المحلق، والحماسة الدفاقة، والاستغراق فى المشاعر الفياضة، والذاتية الطاغية، التى تجعل من الكاتب البطل الحقيقى لكل قصة من قصصه، واللجوء إلى الطبيعة، ومحاولة التوحد معها، والنزعة المثالية، بالإضافة إلى الغربة الوجودية.

والجمل، وإن كانت تعتمد الزمن الماضى – من زاوية نحوية – لها، فى القصة القـوة الحية الفعـالة، للزمن الحـاضر "وهــذا ما يقتضيـه، بالضبـط، أسلـوب القصة القصيرة[١٠].

مـا يميـز هذا الأسلوب دفق من الصور المبتكرة، لأن الفنان يرى المعانى أشكالا ملونة، مـعطرة، متحركة؛ وأسلـوبه جـديد يحمل المعــانى فـوق ما تعـودت حمله. ورغم ذلك، فـجبـران لا يرى الفن فى اللفظة المدهشـة، والصـورة المبـتكرة، والنبـرة الموسـيقـية، بل "الفن بتلك المسافات الصامتة، المرتعشة، التى تجىء بين النبرات والخفضات، فى الأغنية؛ وبما يتسرب إليك بواسطـة القصيـدة، مما بقى ساكتًا، هادئًا، مستوحشًا فى روح الشاعر، وبما توحيه إليك الصورة، فترى، وأنت محدق بها ما هو أبعد وأجمل منها".

نجد، لدى المهجريين، حيرة فنية، بين الواقعية المباشرة، وبين الرومانسية الحالمة. إن مجموعات المهجريين، خلاصة تجربة مرحلة معينة، حيث عكست القصــة صورة رؤية جيل الرواد، فى المهجر، بكل ما يكتنفها من ثورة، وتمرد، وتأرجح بين الاتجاهات الأدبية، من خلال أسلوب يغرق فى الواقعية، وفى المضمون الهادف، حينا، ومن خلال اللفظة الشعرية التى تبحر فى مغامرة مدهشة، حينا آخر – لاكتشاف الحلم وأعماق الذات، واستخدام الكلمة استخداما يقترب من البناء الموسيقى، فى محاولة تتبع عالم النفس وأغوارها، والاقتراب من طبيعتها.

Journal of Arabic Literature - V3 - 1972 (Dr. Housam al - Khatib) (١٠)

فالقصة المهجرية تعكس لقاء اتجاهات أدبيـة متعددة، أهمها الواقعية، وما فيها من تصوير لنبض الواقع، وتجسيد للبيئة، ورسم للشخصيات.. ومهما يكن المهجرى ذاتى النظرة – وقد يبدو فى رصده للأمور متفرجا من بعد – إلا أنه على وعى بحركة الواقع. وهو وعى يمثل دعوة إلى كشف هذا الواقع، والتحريض على إعادة خلقه!

إلا أن التيار الواقعى الاجتماعى، قد يفسح المجال للنفحة الإنسانية، ولنبض القلب ومعاناته. ومن هنا تعكس القصة المهجرية – أيضا – الاتجاه الرومانسى الذى يبدو فى الخيال المجنح، واللفظة الشعرية، ومسحة الحزن والتشاؤم..... يؤكد بعض الدارسين: "... إن الدفعة التحررية فى تصوير المآسى الأهلية أتت من المهجر... تنطلق من واقع المجتمع الأهلى، وتفنى فى السكينة الصوفية. بطلها الأنا كيفما نطق الأشخاص... نسيجها فيض وجدانى، وغنائية..."(١١).

نلاحظ أن هذه الأعمال القصصية – بمختلف اتجاهاتها – تثرى التجربة الأدبية، بأبعاد إنسانية، وفنية؛ وتقود إلى رؤية حضارية، فى تعبيرها العميق.

الواقعيــة

كان المهجريون يعتبرون أنفسهم ثوريين، وأصحاب تجديد. وكانوا يرفضون الأشكال الأدبية الجامدة، التى لا تعبر عن الحياة. وركزوا جهودهم فى محاولة التعبير عن الواقع، وتطويع قصصهم لمشكلات الوطن، التى كانت فى أغلبها مشكلات اجتماعية – ثم تحول جهدهم، فى رواياتهم، إلى هموم حضارية، إنسانية.

المهجرى أديب ثائر، و "الثورة ملمح مميز للأدباء الذين خلدهم الزمن، مثل أبى حيان التوحيدى، وأبى العلاء المعرى"(١٢).

---

(١١) فى الأدب الغربى الحديث – أنطون كرم – الجامعة الأميركية – بيروت ١٩٦٧ – ص ٢٢٦.

(١٢) من الذى سرق النار – إحسان عباس – ص ١٠.

والبعد الثورى، فى أدب المهجر يتضح فى عدة مجالات فكرية وعقائدية واجتماعية وأدبية. وفى مجال ثورته على القيم السائدة فى المجتمع، تبنى المهجرى أنماطًا أدبية تعبر عن تلك الثورة، أهمها القصة الواقعية الهادفة.

إن القاص المهجرى ينقلنا إلى جو ينبض بالحيوية والحياة، ويحاكى فى حركته حركة الواقع. وهذا من سمات الأدب الواقعى. وهو "الأدب الذى يقوم على ملاحظة الواقع، وتسجيله"(١٣).

وهو ما سعى إليه المهجريون، فى قصصهم، سواء فى مضامينها، التى استمدوها من واقع الحياة وتجاربهم، أو فى البيئة المحلية الخاصة، أو فى الشخصيات التى اختاروها من عامة الشعب وفئاته الفقيرة. "فالواقعية أساسها الحياة، وأنت تصورها، وتبين مجراها ... وتبدأ القصة وتنتهى، وهى تعتمد على الحياة والأحياء"(١٤).

لقد اعتمدت قصص المهجريين – شأن قصص الرواد – على تواجد الكاتب مع القارئ، يمد جسرًا من المودة بينه وبينه، ويخاطبه مباشرة. وكثيرًا ما يؤكد على أن قصته "واقعية"، حصلت بالفعل، وكان هو الشاهد على أحداثها – فعل القاص الفرنسى جى دو مو باسان، فى أغلب قصصه.

الواقعية، كمذهب أدبى وفنى، كلمة جديدة، منسوبة إلى الواقع. أما دلالتها اللغوية، بمعنى تصوير الواقع والتعبير عنه، فهى قديمة قدم الأدب والفن... فالإنسان منذ بدأ يعبر عن وجدانه، إنما كان يتناول واقعه، وواقع من حوله من الناس والأشياء(١٥).

وقد تخلى الأدب عن واقع الحياة، فى أطوار مختلفة، كما كان فى العصور الكلاسيكية، أو الرومانسية. ففى الأولى، أوغل الأدباء فى محاكاة القدماء، مبتعدين عن الواقع. وفى الثانية، هرب الأدباء من الواقع إلى ضروب من الخيال.

---

(١٣) الأدب ومذاهبه – محمد مندور – ص ٨٢.

(١٤) دراسات فى الرواية والقصة القصيرة – يوسف الشارونى – القاهرة ١٩٦٧ – ص ٢٢.

(١٥) انظر الواقعية فى الأدب – عباس خضر – ص ٤.

تكون مذهب الواقعية فى الأدب فى القرن التاسع عشر، حين ظهرت النظريات العلمية التى تبحث فى أصل الإنسان، وفى غرائزه، وفى العلاقات الاجتماعية... وصاحب ذلك انحسار النفوذ الارستقراطى، والحكم الاقطاعى عن الجماعات والشعوب، التى صار لها كيان، وانبثق منها أدب يعبر عنها. فتسربت طبقات الشعب إلى الأدب، وصارت موضوعات له[١٦].

كان زولا – رائد الواقعية – يرى أن الأدب الواقعى، هو الذى يصور الواقع الثابت، ويشخص أمراض الجماعة. وصرح قائلا: "أدرس طبائع الناس كما تدرس الفلزات، وأدرس تفاعلاتها"[١٧]...... لأن أهم خصائص الواقعية، هو وصف طبائع الإنسان وحقائق الأشياء، وتحويلها إلى فن يطابق الواقع.

يعيب بعض النقاد الأوروبين، والعرب، على الواقعية التقليدية مطابقتها التامة للواقع. ينتقدها فيكتور هيجو، بقوله: "..... تعكس لنا صورة فقيرة للأشياء. صورة مجسمة، صادقة، لكنها صورة لا حيوية فيها..."[١٨].

ويرى الدكتور عبد الحميد إبراهيم: أنها "لا تقدم لنا إلا حالة، فضلا عن أنها خاطئة، لأنها تقدمها ساكنة، فهى قاصرة، لأنها تعتمد على قطاع واحد من الواقع"[١٩].

إلا أن واقعية المهجريين تتجاوز هذا النقد، لأنها واقعية تحليلية، لا تتجاهل الواقع النفسى، ولا الواقع الحدسى، ولا الواقع الكونى. ومن هنا، يدافع نقاد آخرون عن الواقعية، ويؤثرونها على الرمز والإيحاء. "لأن الواقعية الدقيقة المتوترة، تشدنا إلى الواقع، وتنسينا البحث عن أى بعد وراءه، وتربطنا بالحدث المأساوى، وتشغلنا عن أى مدلول أو إيحاء[٢٠]....

---

(١٦) الواقعية فى الأدب – ص ٨.
(١٧) المرجع السابق – ص ٨.
(١٨) المرجع السابق – ص ٩.
(١٩) القصة القصيرة فى الستينات – ص٣٣.
(٢٠) انظر من الذى سرق النار – ص ٣٧٣.

إن سطوع الواقع وجبروته - أحيانا - يكون أعمق من الرمز... ومهمة الكاتب الملتزم، أن يعمق الواقع، لنحس به وبقسوته. إن كان الواقع يحمل القدر الكافى من الثقل الفنى، فهو ليس بحاجة إلى الرمز... "إن الحقائق التى يعرفها كل الناس، لا تثير اهتمامهم عندما تطل عليهم مجدداً، بقناع الرمزية"(٢١).

أخلص المهجريون لزمانهم، وامتصوا ما فيه، واستجابوا لمنطق التجديد - فى عصرهم -، ونقلوا نبض الواقع، وجسدوا البيئة بكل مافيها، وأفاضوا فى وصف المكان والطبيعة، ورسموا الشخصيات، وسردوا الأحداث، واعتمدوا الواقعية التحليلية، فغاصوا فى أغوار شخصياتهم، واعتمدوا الواقع الفنى، وليس الواقع (الوثائقى)، حيث تجىء القصة خلقًا جديداً لواقع يراه قاص متفنن، ملتزم، يؤرقه التلازم بين الفن وقضية الإنسان، ليكون فنه فى خدمة أمته.

يضيق أمين الريحانى بالتعصب الدينى، وبعد رجال الدين عن تعاليم المسيح، ويصور فى (المكارى والكاهن) الشخص الجاهل البسيط، أكثر التصاقًا بالدين الصحيح من الكاهن الزائف.

ويعبر صاحب (حكايات المهجر) عن مأساة العرب فى مجتمع المهجر، والتى تتبدى فى ضياع القيم، وسحق الشخصية، والتكالب على المادة، والتنكر للأهل.

أما وليم كاتسفيلس، فيصور فى (حكاية أم) مأساة المرأة التى تتحمل طواعية زوجا تجبر، بداية، على معاشرته، وذلك فى سبيل أمومتها، وتضحية من أجل ابنها الوحيد.. يبالغ جبران خليل جبران فى تصوير الظلم الاجتماعى، ويضخم مأساة المرأة التى تجبر على الزواج ممن لا تحب، ويضخم صور الفقراء والبسطاء، المقهورين تحت سلطة رجال الحكم، ورجال الدين.

ولنعيمة قدرة فائقة على التركيز والتكثيف، وإبراز العادات القروية المجحفة، والتى تلقى بثقلها على الشخصيات، مما يدعو جميلة فى (العاقر) إلى الانتحار،

---

(٢١) فضل النقيب - مجلة شؤون فلسطينية ع ١٤ - سبتمبر ٧٢ - ص ١٩٤.

ويدعو الإنسان الصادق، فى القصة التى تحمل نفس العنوان (صادق) إلى شنق نفسه، فى زنزانة سجن فيها، "مكافأة" له على صدقه، فى مجتمع لا يعرف إلا الكذب.. كما يصور فى قصة (الهدية)[٢٢] القروى الساذج، الذى يتعرض لعملية نصب، فى المدينة، وهو يحاول أن يشترى هدية لزوجته.

كثيرًا ما يلجأ القصاص المهجرى إلى التحليل النفسى، ويغوص فى أغوار شخصياته – فعل الأدباء الروس: فالشيخ أبو ناصيف، فى (سنتها الجديدة)، يمر بلحظات توتر قصوى، وهو بانتظار المولود الجديد. وفترات التأزم النفسى يرصدها الكاتب، بدقة متناهية، ويهىء لها الإطار المناسب، برسم الطبيعة العاصفة، الصاخبة.

وتخضع للتحليل الفرويدى شخصيات: شورتى، وبطلة (العاقر)، وأبو بطة، وستوت، وأم يعقوب، وبطلة (ذنب الحمار). ومن الشخصيات التى يخوض نعيمة فى أعماقها ببراعة، (سعادة البيك)، ابن الأكابر الذى جار عليه الزمن، فيعيش فى ترسبات الماضى، ويلجأ إلى مجد وهمى، يختزنه لاشعوره... ويحاول خداع قريته بالدعاية الكاذبة، تارة، وبالنفخة الكذابة، أخرى. وحين يخفق، ويفتضح أمره، يلجأ إلى الهروب إلى مجتمع جديد، لا يعرفه. ويلجأ الكاتب فى تصويره إلى طريقة واقعية، فنية هادئة، تجمع بين السخرية والرثاء[٢٣].

* * *

لقد كان المهجريون واقعيين – لاسيما نعيمة – واقعية القرن التاسع عشر، متأثرين بالأدباء الروس، أمثال جوجول وديستويفسكى وتشيكوف. ويرى، هذا الأخير – ونرى معه –... أن أفضل كتاب الواقعية، هم الذين يصورون الحياة كما هى. ولكن – على الرغم من أن كلا منهم يستغرقه هدف واحد – فإنك تحس فى أعمالهم،

(٢٢) مجموعة أكابر.

(٢٣) مجموعة كان ما كان.

لا مجرد الحياة كما هى، بل تحس بالحياة كما ينبغى أن تكـون.... لأن الواقعية تصور الواقع لتطويره وترقيته(٢٤).

لاحظ الدارسون أن جيل الرواد - وعلى رأسهم محمد تيمور، ومن عاصره من أمثال عيسى عبيد وطاهر لاشين - نماذج حية للواقعية الاجتماعية، "التى بدأت فى ذلك الحين كفاحًا أدبيًا فى المجال الاجتماعى، واستمر هذا الكفاح حتى توجته ثورة ٢٣ يوليه بقوانين ١٩٦١، التى أعلنت الثورة الاجتماعية ضد الاقطاع، والرأسمالية المستغلة.."(٢٥).

● .... "وكان من أوائل القصص القصيرة الواقعية.... القصص التى كتبها ميخائيل نعيمة، ونشرها فى بعض المجلات العربية، فى المهجر، ثم جمعها بعد ذلك فى مجموعة بعنوان (كان ما كان)... ومما يذكر، أن ميخائيل نعيمة اتصل بالأدب الروسى اتصالاً مباشراً، وتأثر باتجاهه الواقعى"(٢٦).

وربما طبق على قصص المهجريين ما قاله سومرست موم، عن قصص تشيخوف، بأنها تروى عند القارىء ظمأ "روحيا"....... وأن أشخاص قصصه من الواقع، ولكنكم لا ترونهم وجها لوجه.... وتظل هذه الشخصيات سراً، نفهمها فهما غائما، مثلما نفهم أنفسنا(٢٧).

بمقدورنا أن ندخل كتاب المهجر تحت تعليق سومرست موم، فى قوله:

"أن تولستوى وتشيخوف، وكتابا آخرين، تأثروا بهما..... قد أغنوا الأدب بمنتجات رائعة. فإن لم تدخل قصصهم تحت تعريف القصة القصيرة، فلا بد من تغيير هذا التعريف ليشملها"(٢٨).

---

(٢٤) الواقعية فى الأدب - عباس خضر - ص ١٢.
(٢٥) المرجع السابق - ص ١٩.
(٢٦) المرجع السابق - ص ١٩.
(٢٧) من الذى سرق النار - ص ٣٥٢.
(٢٨) المرجع السابق - ص ٣٥٨.

إن القصة المهجرية تتسم بواقعية واضحة، مشمولة بالبساطة. وقد انعكست هذه الواقعية على البنية الفنية. وأهم الوسائل الفنية التى اعتمدها المهجرى، للوصول إلى الواقعية، تتلخص فى:

** عنصر الإمكان فى حصول الأحداث، حيث تبدو الأحداث مألوفة لدى القارىء.. ولو أن قصصهم - شأن قصص الرواد - اعتمدت على المبالغة فى الانفعال، حينا وتضخيم المواقف، أحيانا أخرى.

** البساطة فى الحوار، وفى لغة القصة.

لجأ المهجرى إلى البساطة، فى التعبير، فكان الإنسان البسيط، الذى اتاحت له تجاربه أن يرى أعماقًا جديدة. وقد اتسمت لغة القصة المهجرية بالسهولة، مبتعدة عن الصناعة والتكلف، وعن التعقيد الفلسفى، ومالت إلى السرد والوصف - على الإجمال. كما اتسمت الأفكار والعواطف بالبساطة، وعدم التعقيد.

و "البساطة لا تعنى التبسيط، وانما تعنى البعد عن الغموض والافتعال"(٢٩).

نستثنى هنا بعض شخصيات جبران، التى تنطق بلسانه - ويأتى حوارها أبعد ما يكون عن الواقع. (راجع فصل البنية الكلية).

** التقريب بين الواقع الحقيقى والواقع الفنى. أن واقعية المهجرى واقعية تحليلية، وليست واقعية وثائقية. قصصهم تلتقط هموم الواقع، وتعرضها للقارىء، وتشعرنا بقرب هذا الواقع.

** اختيار الشخصيات من واقع الحياة، ومن أفراد يعرفهم الكاتب. وطريقة تصوير هذه الشخصيات فى إطار واقعى.

** اختيار المواضيع الاجتماعية الجريئة، وطرحها بأسلوب صريح، ومباشر.

---

(٢٩) من الذى سرق النار - ص ١١.

يبدو للوهلة الأولى، عدم تبلور هوية واضحة للقصة المهجرية، بمعنى أنها ظلت حائرة بين الاتجاهات الأدبية المتعددة. إلا أن البعد الاجتماعى واضح فى معظم قصص المهجر، والانتقال من الفن الجمالى الخالص إلى الالتزام الاجتماعى والإنسانى. واللافت أن التأثر بجميع التيارات الأوروبية، لم يفقد القصص هويتها وبيئتها العربية. فالمهجرى لا يستعير صورة، ولا موضوعًا من مهجره.... وكأنه يكتب فى محيط شرقى(٣٠).

* * *

أثر الواقعية فى الأسلوب:

يظهر أثر المنحى الواقعى، فى أسلوب القصص بوضوح؛ فقد انعكست الواقعية على البنية الفنية:

إن الكاتب يستخدم لغة القصة التقليدية، لأنه يعمل داخل الشكل الواقعى، وفى إطار الشكل التقليدى. جاءت اللغة معبرة عن الواقع المأزوم، المتوتر، ومعبرة عن مشكلات المجتمع، وعن ضياع الشخصيات، التى تبحث عن ذاتها، وعن معنى للحياة، فى عمق ليلها الداخلى.

فى القصص التى تتغلغل داخل النفس، يلجأ الكاتب إلى لغة "نفسية"، تبحث فى الذات، وتعبر عن السأم، والكبت الذى يسرى داخلها. (العاقر)

عالم الكاتب مقبول، قريب من الواقع، بعيد عن اللاجدوى، وعبثية الوجود، ولو أن الدافع، وراء بعض القصص، تساؤل حول الإنسان والحياة، وتناقضها، والأزمات الإنسانية. والكاتب يسعى إلى تقديم صور حية، يستلها من الواقع، وتشكل فى مجموعها، لوحات من حياة القرية، من حيث عالمها الخارجى، وما يتصل به من بيئة جغرافية واجتماعية، بعاداتها، وتقاليدها، وعلاقات الناس بعضهم ببعض،

---

(٣٠) راجع الرؤية الموضوعية – فى هذا البحث.

وعلاقتهم بالطبيعة؛ وعالمها الداخلى بكل جوانبه، سواء مايتصل بالفكر الذى يتسم بالغيبية والعفوية، أو بالجانب النفسى، الغارق فى القهر والسلبية والحزن والضعف واليأس، أو الجانب العاطفى، الذى يبدو مشحونا بالحرمان، والقهر، والصمت، والانتظار المسفوح على عتبات الوهم.

هذا القص الواقعى يمثل - فى جانب من جوانبه رفضا واضحا، لقهر معلن أو غير معلن. الكاتب يلتقط عالم قصصه من الواقع، ويسلط عليه الأضواء، ويركز على النواحى المريضة فيه؛ ثم يفلسفها ويعمل فكره فيها، حتى تستوى نموذجًا فنيًا. وهو يتبع أسلوب الواقعيين، فى تناولهم للواقع، ويجعل الفكرة منبثقة من موقف حى، ومن خلال شخصيات، أبرز ما فيها إنسانيتها. ولا تزدحم قصصه القصيرة بالشخوص، أو الأفكار الجانبية، أو الأحداث البسيطة المتعددة. يسعى نحو عرض فكرته عرضًا منطقيًا، بالسرد أو بالوصف. والحوار يخلو من التدفق والحرارة، لأنه جزء من العملية العقلية، ومتمم لوظيفة السرد والوصف والتفسير والتحليل.

أهم الوسائل التى اعتمدها المهجرى للوصول إلى الواقعية، تتلخص فيما يلى:

البساطة فى الحوار، وفى أسلوب القصة ولغتها. وعنصر الإمكان، فى حصول الأحداث، حيث تبدو الأحداث مألوفة، لدى القارئ. واختيار الشخصيات من واقع الحياة - ومن أفراد يعرفهم الكاتب - ثم تصويرها فى إطار واقعى. واختيار موضوعات اجتماعية جريئة، تمس الواقع الإنسانى؛ وتناولها بشجاعة وصراحة. والتقريب بين الواقع الحقيقى، والواقع الفنى.

وسبق أن ذكرنا أن واقعية المهجريين، هى واقعية القرن التاسع عشر - متأثرين بالأدباء الروس أمثال جوجول وتشيكوف. وقد اعتمدوا الواقع الفنى، وليس الواقع الوثائقى - إذا استثنينا عبد المسيح حداد، الذى اعتبر حكايات المهجر وثيقة "طبق الأصل" عن حياة المهاجرين، فى أميركا - لذا جاءت القصة الواقعية المهجرية خلقًا جديدًا، لواقع يراه القاص الملتزم، الذى يؤرقه التلازم، بين الفن وقضية الإنسان ليكون فنه فى خدمة الإنسانية.

إن الفنان لا يعبر عن الواقع كما هو، وعن الحياة كما هي، لكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، وأكثر صدقا وصفاء.

* * *

كانت قصص المهجري صرخات احتجاج، لكنها في حدود الذات، وترتد إلى الداخل. وعلى الرغم من ذلك، يبقى صوت القصاص المهجري واضحًا، مسموعًا، من خلال قصصه، لأن "الأدب لا يستطيع، مهما يكن فرديًا أو ذاتيًا.... ومهما حاول أن يكون تعبيرًا خالصًا عن تجربة الأديب وروحه ومزاجه الشخصي... لا يستطيع، بأي حال، أن يعيش منزويا أو بعيدًا عن الحياة التي يعيشها، أو منفصلا عن قيم العصر، وما تنشأ به من حركات، فكرية أو اجتماعية، وما يصطرع فيه من نضال"(٣١).

يتخذ المهجري القصة وسيلة، لطرح المشكلات الاجتماعية التي ترتبط بمجتمعه، وقضاياه. وتبدو، في القصص ملامح إنسانية، تدل على ارتباط واع بالواقع، والمجتمع. والقصة عنده شريحة من الحياة – حياة الناس البسطاء، وأحداث أيامهم، ومعاناتهم. وأهم ما يتسم به نتاج المهجري، منحاه الواقعي الانتقادي، في تناول موضوعاته، وتصوير بيئته، وشخوصه. وهو يهدف إلى الإصلاح، بالكشف عما يعانيه المجتمع، من مشكلات وأزمات. وتسجيل هموم شخصياته، وأفكارها، ومشكلاتها.

ونجد عوامل الموقف الواقعي في ما يلي:

* انتقاء الموضوع المتصل بالبؤساء، والكادحين، والضعفاء؛ حيث يظهر أن العوامل الاجتماعية التي تحيط بالإنسان، هي المؤثر الحقيقي في حياته.

---

(٣١) الأدب وقيم الحياة المعاصرة – محمد زكي العشماوي – الإسكندرية ١٩٧٤ – المقدمة.

* الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات، فتبدو الواقعية في رسم البيئة، والمكان والشخصية.

* التعاطف مع معاناة الضعفاء، والدعوة إلى إنصافهم.

* جعل الفكرة منبثقة من موقف حي، ومن خلال شخصيات، أبرز ما فيها إنسانيتها.

* التقاط عالم القص من الواقع. وتسليط الأضواء عليه؛ والتركيز على النواحي المريضة فيه، وأعمال الفكر فيها، حتى تستوى نموذجًا فنيًا.

فكل عمل فنى أصيل "يعبر عن شكل للوجود الإنساني، في العالم.... لا يوجد أبدًا أي فن غير واقعي، أي لا يوجد فن لا يستند إلى واقع متميز، ومستقل عنه....."(٣٢).

(٣٢) واقعية بلا ضفاف – روجيه جارودى – ترجمة حليم طوسون – القاهرة ١٩٦٨ – ص ٢٢٥.

القسم الثانى

الـــروايـــــــة

- الباب الأول: الرؤية الموضوعية.
- الباب الثانى: الرؤية الفنيـــة.
- الباب الثالث: اتجاهات الرواية.

الروايـــة

إن الأدب العربى والأدب العالمى - على حد سواء - عرفا منذ فجر التاريخ، وانتهـاءً بالعصور الوسطى، أنواعًا مختلفة من القص والحكى والروايـة..... وتعريف القصة، طويلة كانت أم قصيرة، أمر ليس باليسير.

البعض يُعرف الرواية، بأنها "تجربة أدبية، تصور بالنثر حياة مجموعة من الشخصيات، تتفاعل، مجتمعة، لتؤلف إطار عالم متخيل، غير إن هذا العالم...... ينبغى أن يكون قريبًا مما يحدث فى الواقع..... وتعد الرواية أطول الأشكال القصصية حجمًا.

والبعض يرون أنه من الأفضل ألاّ نضع حدًا للرواية، لأنها كشكل ثقافى، يمكن أن تشمل كل موضوع يهتم به، بدءًا من الفلك، وانتهاءً بالتحليل النفسى(١).

وعرف بعض النقاد الرواية بأنها "تختلف عن الأقصوصة فى أنها تصور فترة كاملة، من حياة خاصة، أو مجموعة من الحيوات، بينما الأقصوصة تتناول قطاعًا أو شريحة من الحياة. ولذا يضطر الكاتب إلى الخوض فى تفاصيل، يتجنبها كاتب الأقصوصة لأن هذا يعتمد على الإيحاء، فى المقام الأول. إذن فالفرق الأول بينهما يتجلى فى عملية الاختيار...."(٢).

.... ومهمة الكاتب تنحصر فى نقل القارىء إلى حياة الرواية " بحيث يتيح له الاندماج التام فى حوادثها، ويحمله على الاعتراف بصدق التفاعل الذى يحدث بين الشخصيات والحوادث...."(٣).

---

(١) دراسات فى نقد الرواية - طه وادى - الهيئة المصرية للكتاب - ١٩٨٩ - ص ١٩:١٦.
(٢) فن القصة - محمد يوسف نجم - بيروت - دار الثقافة - ١٩٦٣ - ص ٩.
(٣) السابق - ص ١٠.

خطت الرواية العربية - فى مطلع القرن العشرين - خطوات بطيئة جدا، من ناحية الكم والكيف. وظلت محدودة الجرأة فى تناول موضوعات الحياة، أو فى التجاوب مع التقنيات الحديثة؛ ولم تستطع أن تنافس جنسًا أدبيًا راسخ الجذور - كالشعر، ولا حتى جنسًا أدبيًا محدثًا، كالقصة القصيرة.

ولم تكن التجارب الأولى، للروائيين الرواد، ناضجة فنيًا، ولكنها كانت واعدة، مبشرة. ويصعب أن نجد، فى أدب هذه المرحلة، روايات يمكن أن تقرأ على أساس فنى خالص. ولكن تظل هذه الروايات الرائدة علامات تطور، فى بدء شباب الرواية؛ وهى لاتخلو من بواكير إبداع. وكان على الرواية أن تنتظر بعض الوقت، لتحقق طموحها الفنى.

واللافت، فى فترة الريادة، أن اتجاهات الرواية ماثلت اتجاهات القصة القصيرة، لأكثر من سبب. ذلك أن - فى فترة النشأة الأولى - تتميع الفروق بين القصة والرواية، وتختلط المصطلحات، لاختلاط المفهومين، بين الجنسين الأدبيين. وكان الرواد يجمعون بين القصة والرواية "فى كتاب واحد، وكانوا يخلطون فى ماهية العمل نفسه، فلم يكن لهم تصور تام للقصة القصيرة يقف بها عند حد يبعدها عن الرواية.."(٤).

كما أن معظم الكتاب جمعوا بين القصة القصيرة والرواية، وكان جل اهتمامهم منصبا على القصة القصيرة، التى قدموا - من خلالها - هويتهم الفكرية والفنية. وإسهام كل كاتب، فى هذين الجنسين الأدبيين معا، حمل معه لهذين الجنسين مؤثرات فكرية وأدبية وفنية متشابهة.

ولذا فإن دراسة الروايات المهجرية ليس أمرا بسيطا، فنحن إزاء أعمال روائية رائدة، هى أبعد ما تكون عن الاكتمال الفنى، والنضج. ولكن ما يقوى مركز الرواية المهجرية - لاسيما روايات نعيمه - أنها بدأت فى مطلع القرن العشرين، واستمرت

---

(٤) دليل الرسائل الجامعية - د. عبد الحميد إبراهيم - دار المعارف ١٩٩٢ - ص ٢٤.

حتى أوائل السبعينات. وكانت ممثلة لتيار الرواية الرومانسية - مع جبران، وتيار الرواية الذهنية - مع ميخائيل نعيمة.

لقد استحق هذا الجيل، الذى راد الرواية الفنية الحديثة، أن يعتبره مؤرخو الأدب الجيل الأول، أو الجيل الرائد، لأنه يمثل التجربة الفنية الأولى لذلك الفن الحديث، مهما قيل عن أعماله من عدم اكتمال النضج الفنى، وعدم اتضاح الملامح والسمات.

من المعروف أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية محاكاة للواقع، لأنها الفن الذى يشاكل الحياة ؛ إلا أن بعض المهجريين أقاموا رواياتهم على فكرة فلسفية، كانت نتيجة ثقافاتهم وقراءاتهم، مما جعل الروايات لا تنبع من الواقع، بقدر ما هى نابعة من عقولهم ونظرياتهم الفلسفية. فالفكرة، عندهم هى الأساس، وهى مدار الرواية؛ وتسخر الأحداث والمواقف والشخصيات، للتعبير عن هذه الفكرة. وقد حرص المهجريون على أن يكونوا مفكرين، مما جعلهم يطالبون بألاّ تكون ثمة قيود، ضد حرية الفكر والخلق والإبداع. وروايات نعيمه كانت نموذجا للروايات الذهنية، التى لا يعنيها الواقع الاجتماعى بمشكلاته، وتفاعلاته، إنما تعنى بقضايا الإنسان الكبرى، وصلة الإنسان بالكون وبالخالق.

وقد نوه المستشرق (جيب) بفضل الروائيين الرواد، الذين اعتبرهم، بحق، من أعظم رواد النهضة الأدبية. ويبرز فضلهم، أشد ما يبرز، فى كونهم أدركوا أن عليهم، وهم يحاولون التملص من عبودية القوالب القديمة الرثة، ألاّ يقعوا فى عبودية أشد هولا، ألا وهى تقليد أساليب المعاصرين، من كتاب الغرب، تقليداً أعمى. وأدركوا كذلك، أن عليهم أن يخلقوا أداة تعبير جديدة، تماشى الأنواع الأدبية المستجدة، وتصور للجماهير المتطلعة إلى التطور، مرافق الحياة العصرية أحسن تصوير، وأدقة(٥).

---

(٥) Gibb - Studies in Contemporary Arabic Literature > (Bulletin of the School of Oriental Studies) 1927 - 1939 v 1 - p 311

والروايات التى سنعتمدها فى دراستنا، هى التالية:

- جبران خليل جبران - الأجنحة المتكسرة (١٩١٢)- ارم ذات العماد (١٩٢٣).

- أمين الريحانى - المحالفة الثلاثية (١٩٠٣) - زنبقة الغور (١٩١٥) - خارج الحريم (١٩١٧).

- نسيب عريضة - ديك الجن الحمصى (١٩١٦).

- ميخائيل نعيمة - مذكرات الأرقش١٩١٧- اليوم الأخير ١٩١٧- لقاء ١٩٤٨ - كتاب مرداد ١٩٥٢ - يا ابن آدم ١٩٦٩.

الباب الأول

الرؤية الموضوعية

- الفصل الأول: الثنائية والحلم الصوفى.
- الفصل الثانى: الصراع الحضارى.
- الفصل الثالث: صورة المرأة.

الفصل الأول

الثنائية والحلم الصوفى

فى قصص المهجريين، نواة صالحة من التأمل الفلسفى، تتصل بمصير الإنسان، وقيمة الحياة (تناولنا بعضها، مع القصص الذهنى الفكرى). وقد نضجت هذه الأفكار، وآتت ثمارها فى رواياتهم، لما تتميز به الرواية من نفس هادىء، وسعة مجال، وفسحة زمنية، ورؤية أبعد عمقا، لا تتاح للقصة القصيرة.

إن خوف الإنسان من الموت، منذ القدم، شمل أثره كل جوانب الحياة الإنسانية. ومن هذا الخوف تولدت الآداب التى تبحث عن الخلود، كملحمة جلجاميش، وقصة لقمان، ورسالة الغفران، وحكم الشعراء والزهاد، وآراء المفكرين والمتصوفة. وهذا الخوف أيضا، هو الذى دفع بالإنسان إلى التطلع نحو الماضى "الجميل"، والتعلق بأذياله المجيدة، والحنين إلى عالم الطفولة البرىء، السعيد. ومن هنا قام التفاعل بين الأدب والفلسفة. وهذا الالتقاء بين الميدانين قديم، قدم الأدب. وقد كان النثر الفنى من الأدوات الملائمة، لاحتواء الفكر والفلسفة. وعرف النثر العربى القديم نماذج منه، فى حواريات أبى حيان التوحيدى، وقصة حى بن يقظان لابن طفيل، ونثر أبى العلاء المعرى.... والأديب الحق، لابد من أن يكون عميق الإدراك، لمشكلات الكون والإنسان.

وحين نشير إلى عظمة جوته وطاغور وريلكه و المتنبى والمعرى، فإننا لا ننسى أن كل واحد من هؤلاء "مفكر" على طريقته الخاصة، وأن له موقفًا، من الإنسان ومشكلاته.

"ويتسم الاستقلال الفكرى عادة بالثورة، لأن الثورة من سمات الفكر المتفرد. وفى هذا النطاق، تستطيع أن تعد أبا نواس، وابن الرومى، والمتنبى والتوحيدى، والمعرى وابن عربى، وجبران، ونعيمة، وخليل حاوى..... وتوفيق الحكيم... وتستطيع أن تعين الموقف الفلسفى، الذى يتخذه كل واحد منهم...."(١).

إن الأسئلة المطروحة، منذ أيام الجاهلية، كثيرة متعددة. وقد عبر عنها الأدب، فى مراحله المختلفة. وأهم المشكلات التى عالجها الأدب، قضية الموت، والحياة بعد الموت، وقضايا الجبر والاختيار.. وغيرها. ولكن القضية التى أثارت حيرة الأدباء والمفكرين، هى السؤال المهم عن علاقة الروح والجسد. وكان الرد على هذه الثنائية، ظهور تيار الفكر الصوفى، والأدب المصاحب له. وكان هدف المتصوفين إفناء الجسد، قبل أن يدركه الموت، وذلك عن طريق الاتحاد الروحى، بالذات الإلهية. وحين نقضى على الجسد، يزول بالتالى السؤال الشائك، عن علاقة الجسد بالروح. وهكذا نقضى على القلق، بخلاصنا الكامل من الموت. " وترتد هذه الفكرة إلى أصول إغريقية ومسيحية وهندية..... وقد وقف علماء الإسلام موقف الرافض لهذه الفكرة، وفرقوا بين التصوف والزهد. فالتصوف فى صورته التى تلغى الاثنية، وتجعل الوجود وجودا واحدا، يتحد فيه الخالق والمخلوق، هو شيء خارج عن الإسلام، الذى يجعل لكل عالم حدوده التى لا تختلط مع العالم الآخر"(٢).

هذه المشكلات التى ظهرت فى أدب التراث، وكانت ردود الأدباء عليها تتراوح بين زهد ابن الفارض، وشك المعرى، وإنكار أبى نواس، هى نفسها التى برزت، فى أدبنا الحديث، وجعلت شاعراً، من المهجر، مثل أبى ماضى، يطوف بأسئلته حائراً، ولايجد إجابة سوى "لست أدرى"! وحار قبله الخيام، وحار بعده على محمود طه، وشوقى، وفدوى طوقان وغيرهم....

---

(١) من الذى سرق النار - إحسان عباس - ص ٤٥.
(٢) الوسطية العربية ج٤ - ص ٣٩٣.

كما أن الثنائية بين القلب والعقل، وبين الخير والشر، والروح والجسد، كانت مصدر قلق لشعراء المهجر الذين نظموا، فى هذا المعنى، الكثير من قصائدهم... – كإيليا أبى ماضى، وميخائيل نعيمة – ونسيب عريضة، وقصيدة الغاب لخليل جبران.

أما قصاصو المهجر، فتحولوا بالمشكلة إلى وضع آخر. وجاءت ثورتهم على الثنائية واضحة، فى رواياتهم ذات الطابع الصوفى. واتجهت فلسفة نعيمة نحو الوحدة، وضمن هذه الفلسفة رواياته، بشكل أو بآخر. وأخذ من الثنائيات موقفا توفيقيا، يذكرنا بتعادلية توفيق الحكيم، ولكنه يختلف عنها. يرى توفيق الحكيم أنه لابد من وجود المتناقضات، فى الحياة، لكى يحدث التوازن فيها، لأنه يؤمن بأن الإنسان كائن متعادل، ماديا وروحيا، فلا بد له من تعادل بين المزدوجات. وفى قصة (الشهيد)، يشير الحكيم إلى ضرورة وجود الشر، لكى يتوازن مع الخير، فى الوجود الإنسانى، ويحدث التعادل المطلوب. وأى اختلال، فى هذا التعادل، ينجم عنه القلق والاضطراب.

"... والحياة الروحية السليمة تعادل بين الفكر والشعور... والتعادل يعنى المحافظة على بقاء قوتين، دون أن تتلاشى إحداهما فى الأخرى"(٣).

ويرى الحكيم أن أزمة الإنسان هى نتيجة اختلال فى تركيبه التعادلى(٤).

أما نعيمة، فموقفه التوفيقى من الثنائيات، يقتضى فناء أحد الطرفين فى الآخر، مكونين وحدة كاملة. وذهنيته الفلسفية تدور حول محور واحد، محور التصوف، ويسجن الكاتب نفسه داخل هذه الدائرة المغلقة.

فلسفة نعيمة حول الثنائية برزت فى (مذكرات الأرقش)، وفى (كتاب مرداد) وفى رواية (اليوم الأخير)، وفى حوارية (يا ابن آدم) وفى رواية (لقاء).

---

(٣) التعادلية – توفيق الحكيم – القاهرة ١٩٥٥ – ص ١٨.
(٤) المرجع السابق – ص ٢٨.

كما برزت فلسفة مماثلة، فى حوارية خليل جبران (إرم ذات العماد)، وسبق أن أطلعنا على فلسفته، حول التقمص - فى قصص جبران الفكرية (رماد الأجيال وحكاية والشاعر البعلبكى).

إن أدباء المهجر ليسوا فلاسفة. إنما نحن نستنتج، من فنهم القصصى، موقفا فى الحياة، ذا طابع فلسفى. وإلى جانب كتاب مرداد - ذى الطابع التعليمى الوعظى - فإن روايات المهجريين تتخذ طابعًا إيحائيًا، تأمليًا، يعتمد المجاز والرمز، مما يجعلها جديرة بالتقدير والنظر.

* * *

يعد ميخائيل نعيمة من الكتاب القلائل الذين هيأت لهم ظروف حياتهم، الجمع بين ثقافات عدة، متباينة: ثقافات شرقية وغربية، والإلمام بلغات مختلفة، قرأ وألف فيها: العربية، والروسية، والإنجليزية، والفرنسية. وكان لهذه الثقافات، وهذه اللغات، أثرها الكبير فى تكوين فكره وأدبه.

ولا أظن أن الأدب العربى عرف شخصية فذة، متشعبة المواهب، متدفقة الفكر، كميخائيل نعيمة، منذ أيام أبى العلاء المعرى. فميخائيل نعيمة من الأدباء، الذين حملوا الشكل الأدبى مضمونا فلسفيا، ومن الكتاب الذين توسلوا الأدب شكلاً واضحًا، فى التعبير عن الفكر. فهو قد حول الأدب جسرا، بين الفكر والناس. وهو يذكرنا بمن سبقه، فى هذا الصدد، من الأدباء العالميين، أمثال غوته، ونيتشه، وكيركيجارد، وسارتر.... وغيرهم.

إن الخوض فى ذهن نعيمة شاق، وشائق، ومثير، فى آن. هو شاق، لصعوبة أفكار نعيمة، وعمقها، وتفرقها.... وهو شائق، لما فى هذه الأفكار من جدة وأصالة؛ تحلق بمن يقتحمها، بعيدا عن الأرض. وهو مثير لأن فى اكتشاف آراء نعيمة، الكثير من التحدى.

ونحاول، هنا، أن نستنتج، فلسفة نعيمة - من خلال رواياته، التى تحمل جميعها طابعا فكريا.

إن مفهوم الإنسان، فى أدب نعيمة، نابع من فلسفته الأحادية، الروحانية، الحلولية، الشاملة. و نستنتج، أنه يعدد للإنسان مراحل ثلاث، يمر بها، منذ الأزل، وإلى الأبد(٥).

وهذه المراحل كالآتى:

١ - الإنسان فى البدء. (منذ الخليقة إلى أن أكل من شجرة المعرفة، وطرد من الجنة).

٢ - الإنسان فى ظاهره وواقعه. (منذ أن غادر الجنة، وإلى أن يصل إلى المعرفة المؤدية إلى الخلاص.)

٣ - الإنسان فى "الحقيقة ": ما يسعى أن يكون عليه الإنسان. (الاتحاد بالكون وبالذات الإلهية).

فى كل مرحلة من المراحل السابقة، يكون للإنسان ماهية مختلفة عنها فى المرحلتين الأخريين:

ماهية الإنسان فى البدء:

كيف كان الإنسان فى بداية الخليقة، فى فلسفة نعيمة؟

- كان الإنسان متحداً بالله، وبالكون. كان أحاديا، ولكن أحاديته "غير واعية".
- كان يعيش فى سعادة غامرة، ناتجة عن عدم وعيه بواقعه.
- كان فى شوق إلى المعرفة، لذا خالف أمر الله - بإيعاز من الحية - وأكل من شجرة المعرفة.

---

(٥) راجع فلسفة ميخائيل نعيمة - محمد شفيق شيا - بيروت بحسون ١٩٨٣ - والمناحى الفكرية فى أدب نعيمة - هدى زكا. وميخائيل نعيمة الأديب الصوفى - ثريا ملحس.

- اكتشافه الخير والشر، والمتناقضات، كان بداية شقائه.

- ظهور حواء في حياته أشعره بالثنائية.

ماهية الإنسان في ظاهره وواقعه:

- الإنسان يعاني من الازدواجية والثنائية، منذ ظهور حواء في حياته، واكتشافه الخير والشر، والمتناقضات.

- الإنسان قلق، ويعاني من انقسامه إلى جسد وروح.

- الإنسان مضطرب، ويعاني من انقسامه إلى عقل وقلب.

- يؤمن بالمتناقضات: الخير والشر، النور والظلام، الحياة والموت...... إلخ.

- هو بائس معذب، لأنه منقسم، غريب عن ذاته.

- هو مستعبد، لأنه لا يعي حقيقة الطبيعة - بما فيها جسده -، ولا حقيقة الحياة. كما أنه مستعبد لاحتياجات جسده.

- الإنسان جاهل، لأنه لم يكتشف ذاته. والعلم الحديث لم يساعده في الوصول إلى هدفه، لتحقيق الحرية، والخلاص من التفرد والذاتية، والثنائية التي تشقيه.

- يعيش الإنسان حياة بعد أخرى، بالتقمص، لكي يستطيع الوصول إلى الوعي، والمعرفة المطلقة؛ لأن حياة واحدة لا تكفيه.

- أسلحة الإنسان، للخلاص، هي الفكر والخيال والوجدان والإرادة.

- هذه المرحلة (الظاهرية) - ضرورية للوصول إلى المرحلة التي تليها، لأنها فترة تجربة، توصله إلى الحقيقة.

ماهية الإنسان الحقيقية، وما يجب أن يسعى الإنسان لأن يكون عليه:

- الإنسان اتحادي، بمعنى، أنه متحد بالكون وبالذات الإلهية، وقد تخلص من ثنائيته، وازدواجيته، بفضل احادية واعية، هي الهدف الذي يسعى إليه الإنسان.

- الإنسان روح تلغى المادة، لأنه تخلص من ثنائية المادة والروح.
- الإنسان ينكر الذات الفردية، ويندمج بالكون. (لأن الوجود وحدة كاملة).
- المعرفة المطلقة، والوعى، هما طريقه إلى الحرية الحقيقية، والخلاص.
- يصل الإنسان إلى الخلود المطلق، وذلك بعد الاتحاد بالله، ويتحرر من قيد الزمان والمكان، ومن الموت.

"قمة فاجعة الإنسان هى ظاهرة الموت، لأنه العدم بعد الوجود. وما الموت إلا تجسيد الثنائية، لأن الحياة جمع والموت تفرقة، لذلك كان الإنسان المزدوج معلقا بين الاثنين، فهو لا يجمع حتى يفرق؛ فتكون الحياة ثوابه.... ويكون الموت جزاؤه..."(٦).

هذا الموت سيظل رعبه يسكن داخلنا، مادامت الثنائية تحيا معنا. وكيف الخلاص من الشقاء والألم والعذاب والموت؟ لن يتم ذلك إلا باكتشاف حقيقة الإنسان، ورفض الوهم الذى يحيا تحت وطأته، بأنه: ذات منفصلة عن كل ذات: التخلص من نظرة الإنسان فى ظاهره، والوصول إلى الإنسان فى حقيقته"(٧).

* * *

وردت هذه الفلسفة متفرقة، فى تضاعيف الروايات، التى ما كتبها نعيمة إلا لتكون مطية لأفكاره وفلسفته.

فى رواية يا ابن آدم، نرى البطل، صنبيم (ويعنى شعاع الشمس)، يهجر المال والجاه، والتكريم العلمى الذى حظى به من دولته، والمركز الاجتماعى المرموق، ويتخلى عن الزوجة والولد، ويختفى، فى غفلة عن الجميع، ويلجأ إلى جزيرة نائية. كما فعل بوذا - من قبل - باحثا عن النرفانا! فى هذا العالم الهادىء اختار صحبة نفسه. كانت أزمته روحية، كأزمة الغزالى.....

---

(٦) مرداد ص ١٠٢.
(٧) السابق ص ١٠٣

وكانت نهاية الصراع، فى حياة صنبيم، بين المادة والروح، فوز فكرة الخلـود، عن طريق حالة الكمال، التى تسعى إليها النفوس الإنسانية، وانتصار الحياة الزاهدة، التى تقر بحقارة الجسد وتفاهته، والميل إلى إهمال متطلباته المادية، والتى يحاول المتصوفة الوصول إليها عن طريق المجاهدة، وتحطيم الجسد. تجدر الإشارة إلى أن هذه النظرة الصوفية القائمة على اندماج الإنسان بالخالق، هى ضرب من العبثية، لأنها " اختلال التوازن بين الدنيا والآخرة، بين الماديات والروحانيات. فإن ينغمس الإنسان فى الماديات، وينس ما وراءها فذلك عبث يقع فيه الفلاسفة، وإن ينغمس فى الروحانيات وينس بشريته فذلك عبث قد وقع فيه المتصوفة من أصحاب وحدة الوجود....."(8).

كان صنبيم يسعى إلى "المعرفة"... وهذه المعرفة "لن تجدها فى الكتب، وفى المدارس، وفى المختبرات، وفى المصانع، وفى المتاجر، وفى الأزقة المكتظة بالناس وحركاتهم وشهواتهم ومشكلاتهم..... بل فى قلبك، ساعة ينقى من أدران الأرض"(9).

ينطلق الكاتب من فكرة، يجعلها تلتحم بالبنية الفنية للرواية، وتمثل ملمحا أساسيًا، فى تركيبة البطل: لا يتم خلاص الإنسان إلاّ من خلال الاتحاد بالكون، والفناء فى الذات الإلهية، فى "الروح الأزلى، الأبدى، الكلى، الكامل، الشامل، الذى لا تحده أى حدود، ولا تقيسه أى مقاييس"(10).

إن يقظة ضمير صنبيم مردها إلى انجذابه إلى سحر الطبيعة، وسحر الفضاء الكونى.

حدث ذلك فى تلك الليلة: "اتفق إن زوجتى وأولادى كانوا فى المدينة.... فكنت فى البيت وحدى...... خرجت بعد العشاء إلى الحديقة، وجلست على حافة البركة.

---

(8) الرواية العربية والبحث عن جذور – ص ٣٧.

(9) يا ابن آدم – ص ٨٧.

(10) المرجع السابق – ص ٤٧.

كان القمر بدرا، وقد انعكس ظله في الماء. لم تكن هي المرة الأولى أبصر فيها البدر، في سماء البركة. ولكنها المرة الأولى يفعل في منظر البدر ما فعله تلك الليلة. فما أدرى كيف تغلغل نوره الخافت، الهادىء، في لحمي، وفي دمي، وفي عظمي، وفي روحي. وإذا بي أتوزع في كل فج وصوب، وإذا بفكري ينشب نشوب البرق في كل ناحية من الفضاء، فلا يستقر على بداية أو نهاية لأي شيء. لقد وجدتني مسحورا في دنيا من السحر......... سحر هي هذه السكينة التي تلفني، والتي تناجيني بملايين الأصوات..... غرقت في تأملاتي، وغابت عني نفسي..... وأحسستني أتمدد في كل جانب، كما لو كنت بخارا. فأنا هنا، وهناك، وهنالك، وفي كل مكان وزمان..... إنه الشعور بما يشبه الذوبان في الكون..... فكأنني والكون وحدة لا تنفصم – جسد واحد وروح واحد. بل كأننا روح ولا جسد"(١١).

هذا الاقتباس يكشف عن موقف الكاتب من الكون، وعن حالة الوجد، والسحر التي تلبسته أمام الفضاء الكوني الساحر وعن فنائه في الوجود الكوني، الذي هو جزء منه، وعن ذوبانه في الذات الإلهية. كما يكشف أيضا عن انحياز الكاتب إلى الروحانية الشرقية ويراها مصدرا للاطمئنان النفسي، والسعادة الحقيقية. وقد ألقى هذا الموقف بظلاله على الرواية، وعلى كثير من مظاهرها.

صنبيم، المتماهي مع الكاتب، هو المنقذ! رسالته أن يقود الإنسان إلى الخلاص وأن يغير وجه المجتمع الغارق في المادية. والرواية تمثل حوارية بين الشيخ والمراسل، ولكنها في الواقع، تمثل حوارا بين الكاتب ونفسه (من الذات إلى الذات). تكثر (الأنا) في هذه الرواية، حيث يدور الحوار بين صنبيم الصوفي، وصنبيم المراسل، ويغدو صنبيم القديم في صراع مع صنبيم الجديد. إنه الصراع بين التقدم المادي والعلم، من ناحية، وبين البراءة الروحية، التي تتمثل في مرحلة شبه بدائية، من ناحية ثانية. وفي حومة الصراع بين الاثنين، يقوم البطل – العالم صنبيم – بنبذ الشهرة العلمية،

---

(١١) يا ابن آدم – ص ٣٤ – ٣٨.

والتقدم العلمي. لقد حسم الصراع بين المثالية والواقعية، لصالح مثاليته. هجر المدنية الغربية، لأنه رآها خصما، تريد اقتلاعه من جذوره الضاربة في أصول الروح والطهارة. يلبي صنبيم نداء القلب المتعطش إلى السكينة، ومعرفة الله. ويلجأ إلى حياة الغاب، محاطًا بحيواناته الصديقة، التي يتخذها رمزًا للتعبير عن فكرته. لقد أوجد الكاتب الفكرة، وصب الرواية على مثالها. فكانت الفكرة أولا، ثم الرواية".

الكاتب لا يستمد الأسطورة جاهزة، من التراث، بل يبني الأسطورة بناء جديداً. (الأفعى) ليست مخلوقًا مقيتًا، تسبب في إخراج آدم من الجنة، ولكنها مخلوق ضروري، ومفيد ليكتشف الإنسان ذاته. الإنسان كان في الجنة موحدا، دون علم، أو فهم، أو كشف للحقيقة. وكان لابد أن يمر بتجربة الازدواجية، ليعود إلى التوحد عن دراية وعلم واختيار... أن يعود من خلال التسامي الصوفي. الكاتب خلق أسطورة جديدة، وأجاد التعبير عن أبعادها.

الاتجاه الصوفي، هو خير سبيل لتفتح ذاتية الإنسان وفرديته. فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا، ليعيش آلامه، وآلام مجتمعه، بحسرة و غصة. كما أن التصوف محاولة للتعويض عن العلاقات، والصلات الروحية، التي يفتقدها الفنان، وهي نوع من التسامي الروحي، على المادية الصارخة التي طغت على مجتمع المدنية الغربية. فالحضارة الغربية قطعت شوطًا كبيراً في انجازاتها العلمية، ولم تكن انجازاتها الروحية على نفس المستوى، فسقطت في أزمة خطيرة، عبر عنها أدباء الغرب، ومنهم جوته، في كتاب: (فاوست): الدكتور الذي قضى وقتًا طويلاً في أبحاثه العلمية، ثم تبين له خواء روحه، وعبثية حياته، فباع نفسه للشيطان.

إن بطل (يا ابن آدم) وبطل (اليوم الأخير) مرا بتجربة مماثلة. وصل صنبيم إلى أعلى درجات العلم، ونال أكبر تقدير على أبحاثه واختراعاته العلمية في مجال الأسلحة المتطورة. و موسى العسكري - دكتور الجامعة في مادة الفلسفة - له مؤلفات عديدة في مجال الفكر والفلسفة. وحين أدرك كل منهما تفاهة حياته، وخواءها من كل معنى أو هدف، اتخذا موقف التحدي من الحضارة المادية، لكن موقفهما اختلف عن موقف فاوست - الذي باع نفسه للشيطان -. وانطلاقا من رؤية الحضارة الشرقية،

القائمة على الروحانيات – فقد رفضا قيود الجسد، وأصفاد الزمان والمكان. ورأينا صنبيم يختار اعتزال الحياة، والاتجاه إلى أحضان الطبيعة البدائية، والتزام حياة الزهد و التصوف. أما موسى العسكرى، فله موقف آخر.

إن رواية (اليوم الأخير)، تمثل نموذجا آخر لقصة موسى مع الخضر. إنها تمثل صراعا بين عقلين: عقل ظاهر يقف عند الأسباب المنطقية، وعقل غيبى، يتجاوز الأسباب الظاهرة، إلى حكمة غيبية لها رؤيتها الخاصة.

إن القرآن الكريم أراد أن يلقن موسى درسا، حين اعتبر نفسه أعلم الناس، فأرسل إليه الخضر، وادخله فى تجارب حار أمامها، ووقف عاجزا عن تفسيرها، لأن العقل البشرى قاصر أمام حكمة الله القدير.

إن اختيار اسم البطل (موسى العسكرى) لم يكن اعتباطا، لأن الكاتب قصد من جعل شخصيته، صورة من موسى، فى قلقه وحيرته وعجزه عن تفسير ما حوله، وجعل الشخصية الغيبية (اللامسمى)، صورة للخضر الذى يلفته إلى الأمور الغيبية، ويطالبه دائما بالبحث عن ذاته[١٢]. إن المنطق الغيبى الذى يتبناه الكاتب، إنما هو دليل رؤية حضارية شرقية، مع اعترافها بالعقل المنطقى، إنما تضعه فى موضعه المحدود، ولا تغالى فى الاعتماد عليه، لأن هناك قوة إلهية عليا، تتجاوز الظاهر فى رؤية شاملة.

يهب الدكتور موسى العسكرى، من نومه مفزعا، على صوت هاتف غامض يصيح به (قم ودع اليوم الأخير). وتدور أحداث الرواية فى أربع وعشرين وحدة مستقلة، تعبر كل وحدة عن ساعة زمنية، مقفلة على نفسها – إنها الزمن المحدد لليوم الأخير، يجمعها موضوع واحد، يربط بين هذه الوحدات، هى حياة موسى العسكرى ومدى جدواها.

---

(١٢) اليوم الأخير – ص ٢٥٣.

إن دكتور الفلسفة، الذى ألف مصنفات عدة فى التصوف، ينتابه الذعر الشديد، أمام هاتف الموت. ويسترجع سريعًا أحداث حياته كلها، فتصعقه الدهشة لخواء هذه الحياة، وتفاهتها، وعدم جدواها، وتعلقها بقشور آيلة إلى زوال. يكتشف العسكرى، فجأة، أن الشهادات، والجامعات، والفلسفات، ومختلف أنواع العلوم، تقف عاجزة عن انتشاله من الحيرة، والشك، والصراع الذى يمزق نفسه، ويدخله فى حلقة مفرغة رهيبة. كما يكتشف، بجزع وألم، أن ما كان يتكالب عليه، من مال وشهرة، ومركز مرموق، وأهل وأصدقاء - جميعهم عاجزون عن انقاذه من الخطر الداهم!

ويأتى الخلاص على يد شخصية (اللامسمى)، الدرويش الغامض، الذى يعظ الدكتور موسى العسكرى بقوله: "ابحث عن نفسك، وإذا وجدت نفسك وجدت كل شىء، وعرفت كل شىء"(١٣).

ينقلب موسى العسكرى شخصا جديدا، بفلسفة جديدة. هو يخطو إيجابيا، نحو الخلاص، ولكن خلاصه يتحقق من خلال الحلم والفانتازيا - حين يغمض عينيه، فيرى نفسه مع ابنه هشام و (اللامسمى) فى قارب جميل، يمخرون عباب نهر عظيم، ويضربون بمجداف عكس التيار... إنه تيار نهر الزمن! لقد هزموا الزمن، وقهروا الموت، ونالوا الخلود!

الرواية تجمع بين عالمين: عالم الحقيقة، وعالم الخيال، عالم الواقع، وعالم ما وراء الواقع. الكاتب ينظر إلى الواقع من مسافة بعيدة، ويسبح فى الخيال، مع شخصيات غيبية، تظهر فجأة، وتختفى فجأة، كأنها أطياف نورانية. وهذه الرؤية الغيبية ألقت بظلالها على الرواية: فأسماء الشخصيات (رؤيا الكوكبية) و (اللامسمى) إضافة إلى (موسى العسكرى)، تحمل بعداً رمزيًا، والحدث تضاءل، وبرز تيار الشعور، يورد أحداث الماضى والحاضر، دونما تسلسل. والشخصيات نفسها، تعيش فى أجواء غريبة، وتمر بظروف غامضة، فيها الكثير من الكرامات، أو المعجزات الغيبية، منها شفاء المعاق هشام - ابن موسى العسكرى - فى حركة مفاجئة،

---

(١٣) اليوم الأخير - ص ٢٥٢.

دون أسباب منطقية، ومنها ظهور الدرويش، المدعو (اللامسمى)، بصورة مفاجئة، كمتسول، في باب العسكري! واختفاء هشام بشكل مفاجيء أيضا، ثم ظهوره ثانية، بصحبة اللامسمي، في قارب، يجدفان معا بفرح، عكس تيار النهر العظيم، ثم انضمام العسكري إليهما.

يستخدم الأدب الصوفي شكل الرحلة، من الأرض نحو السماء... ويستخدم نعيمه، في (اليوم الأخير) رحلة صوفية، ولكنها رحلة تختلف فيها الصورة والرؤيا. فهي رحلة حلم وفانتازيا، يختلط فيها الواقع بالخيال، ويهوم فيها الكاتب، عبر نهر الزمن، في قارب يشق النهر، عكس التيار. إنها رحلة أثيرية، خارجة عن المألوف. أما المرشد الذي يقوم فيها بدور الدليل، فهو الدرويش (اللامسمى)، الذي يقود البطل نحو الخلاص، وذلك حين يفنى في الوجود الكلي، ولا يعنيه الوقوف عند معالم ذات صبغة مادية، لأنه تحرر من قيود المادة، ومتطلبات الجسد، واستطاع أن يتجاوز الطبيعة، إلى ما وراء الطبيعة، ويكسر حدود الزمان والمكان، ويتغلب على الموت.

سبق أن قلنا إن الرواية، تمثل الصراع بين العقل الظاهر، والعقل الغيبي، هذا من ناحية. ولكنها في الواقع، أعمق من ذلك وأدق، لأنها تمثل صراع الإنسان مع الموت والزمن.

تستوقفنا ظاهرة الصوت الغامض، الذي سمعه موسى العسكري عند منتصف الليل، ينذره بأنه يعيش آخر يوم في عمره. وحين سمع موسى الصوت الآتي من الغيب، انتابه خوف، تلاه ذهول، وحيرة، واضطراب، إنه الخوف من الموت:

"... إن ما عناه الصوت باليوم الأخير، هو يومي - يومي أنا وحدي. إنه اليوم الأخير من عمري، مافي ذلك شك. إنه الشوط الأخير إلى النهاية - إلى القبر"(١٤).

هذا الخوف قائم على تفسير لمدلول (اليوم الأخير) مرتبط بنظرة العسكري إلى الأمور، انطلاقًا لما تعارف عليه الناس، ولكن في الرواية مفهومًا خاصًا بالزمن والحياة.

---

(١٤) اليوم الأخير - ص ١٢.

إن تجربة الإنسان الروحية، لا تتقيد بعدد الساعات والأيام، وقد يتحقق في يوم واحد، ما يعجز الإنسان عن تحقيقه في عمر بكامله. إن عمق التجربة الروحية، وسموها، هو الأساس في موقف العسكري، بغض النظر عما استغرقته من زمن:

"...... أربع ساعات انقضت، منذ أن ناداني الصوت، وأنا لا أبرح مكاني، هكذا يبدو لي، أما في الواقع، فقد قطعت في هذه الساعات الأربع، مسافات لم أقطعها في سبعة وخمسين عاماً"(١٥).

وهذا المقياس في تقويم العسكري، فكري ذهني. لقد كان فكره هاجعا، ثم استيقظ، لحظة سماع الصوت:

"... فموسى العسكري الذي استسلم للنوم عند منتصف الليل، هو غير موسى العسكري الذي استفاق من النوم، عند نصف الليل.... هو لا يستطيع التفكير إلا في الموت والحياة...."(١٦).

ونكتشف، في الرواية، أن اليوم الأخير، لا يعني موت موسى العسكري، بل يعني ولادة جديدة، لموسى عسكري جديد، خرج من زمرة الفانين، الذين يجرفهم تيار الزمن إلى مصبه، وهو الموت، ودخل في زمرة الخالدين، الذين يجدفون عكس تيار الزمن، متجهين إلى مصدره، وهو الحياة الأبدية الخالدة.

فالرواية التي بدأت بالموت، لا تنتهي به، لأنه لا يوجد يوم أخير بالنسبة إلى حياة لا بداية لها، ولا نهاية. ونهاية عمر العسكري، لا تعني نهاية حياته.

لقد أدرك العسكري جوهر الحياة، وحقق تطوراً روحيًا كبيراً، فتحرر من كل روابطه المادية، وعلاقاته الأرضية: الزوجة والولد، والمركز الاجتماعي، والفلسفة، والجامعة، والكنز الذي عثر عليه في بستانه.... لقد شعر بتفاهة كل ما حوله، فتخلى

---

(١٥) اليوم الأخير – ص ٤٨.
(١٦) المرجع السابق – ص ٤١.

عنها طواعية، من أجل التسامى الروحى، والخلود الأبدى. إنه يجسد انتصار الروح لأنها أقوى من الموت والزمن معًا.

وفى الساعة الأخيرة، من اليوم الأخير، ولد موسى عسكرى جديد، برؤية جديدة، وفلسفة جديدة، وحياة جديدة:

"أفقت من نوم طويل، عميق، لأستقبل نهارًا جديدًا، ولأودع يومًا، كان فى الواقع، اليوم الأخير من أيام موسى العسكرى القديم.

أفقت، وخلف أجفانى، صورة زورق جميل يمخر عباب نهر عظيم، ويجرى ضد مجراه. وقد ركب الزورق ثلاثة: اللامسمى وهشام وموسى العسكرى الجديد"(١٧).

* * *

إنطلقت (مذكرات الأرقش)، ورواية (لقاء) من فكرة واحدة، هى الصراع بين الروح والجسد. وحين أخفق الأرقش، وأدى به الصراع المحتدم بين الروح والجسد، إلى التوتر الشديد، ومن ثم إلى ارتكاب جريمة غامضة، ثم الاختفاء عن مسرح الأحداث فى ظروف مفاجئة، فإن رواية (لقاء) تنتهى بانتصار الروح، والتقاء الحبيبين، بعيدا عن دنيانا، فى عالم الخلود.

نجد بذور رواية (لقاء) فى قصص جبران (رماد الأجيال – حكاية – الشاعر البعلبكى) – التى تناولناها مع القصص الذهنى – وجميعها قائمة على فكرة التقمص، ولقاء الحبيبين، بعد الموت، فى عالم الخلود الأبدى.

نتوقف، هنا، أمام آراء بعض الدارسين، فى رواية (لقاء):

* يبدى عبد الكريم الأشتر إعجابه بنعيمة القصاص، لسمات النضج الفنى، التى تبدو فى رواية (لقاء)، ولمقدرته الفنية على تصوير الشخصيات، الواضحة المعالم،

---

(١٧) اليوم الأخير – ص ٢٨٧.

إلى جانب عنصر الوصف، فى الرواية، لاسيما وصف الطبيعة. كما يبدى الدارس إعجابه بأحداث الرواية، ووقائعها الفنية. لكنه يختلف مع الكاتب فى نظرته إلى علاقة الرجل بالمرأة، التى يريدها نعيمة، علاقة روحية، خارج حدود الزمان والمكان، ويريدها الأشتر أن تكون وفق نواميس الطبيعة(١٨).

* ويشبه رأى عيسى الناعورى، رأى الأشتر، من حيث الإعجاب بالجانب الفنى للقصة، التى "لها كل مميزات القصة الفنية البارعة"(١٩). وبما فيها من وصف رائع خلاب.... وهى "..... أوقع بألفاظها المعبرة المصورة، من أية موسيقى. وهذا شىء من موهبة نعيمة الأدبية، وفن قلمه القدير"(٢٠).

كما يعجب بما فيها من مواقف وآراء وأحاديث، تنسجم مع سياق القصة، وجوها، وموضوعها. لكن يقف الناقد موقف الرفض من موضوع الرواية، القائم على عقيدة التقمص، التى يراها الناعورى (فكرة أسطورية)، ومن مضمون الرواية الذى يحمل الكثير من اللامعقول(٢١).

* أما الباحث شفيع السيد، فينتقد شخصيتى رواية لقاء، بهاء و ليوناردو، ويؤكد أنهما غريبان عن الواقع، ويعتمد كلام عمة بهاء، التى تصفها بأنها "ليست من هذا العالم"(٢٢).

ويحمل شفيع السيد القارئ، على الاعتقاد أن ليوناردو شخصية غريبة عن الواقع الإنسانى، شأن شخصيات نعيمة الأخرى: الأرقش واللامسمى، وهشام، ومرداد(٢٣).

---

(١٨) النثر المهجرى ج ٢ – ص ١٢٣.
(١٩) أدب المهجر – عيسى الناعورى ص – ١٦٤.
(٢٠) المرجع السابق – ص ١٥٨.
(٢١) المرجع السابق – ص ١٥٦.
(٢٢) لقاء – ص ٤٥.
(٢٣) ميخائيل نعيمة، منهجه فى النقد – شفيع السيد – ص ١٨٥.

..... فجميعها شخصيات تجـريدية، ليس فيها من صفـات البشر إلا الأسم، "أما أطوارها وتصرفـاتها، فتنبيء بانتمائها إلى العالم الآخر، الذى يحلو لنعيمة أن يستورد منه شخصياته"(٢٤).

يأخذ الدارس بمعيار مبدأ الواقعية فى الأدب، ويملى على المؤلف ما يجب عمله، مما يدفع به إلى إدانة القـاص لأنه لا يمكن أن ينتـسب إلى الأدب الواقـعى. ونلخص موقف شفيع السيد من رواية لقاء بقوله:

"التقويم الحق لهذه الرواية، لا يستطيع أن يمنحها شيئا من التقدير، لأن بناءها الفنى، فى معظمه، يفقد عنصر الترابط، ويقـوم على الخرافة..... ثم إن المضمون الذى تهدف إليه، مضمون ميتافيزيقى، لا قيمة له. وكان خيرا منه لو تقدم نعيمة إلى صميم الواقع الإنسـانى، والتقـط إحدى قضاياه وعالجـهـا، بدلا من أن يدير ظهره إلى هذا الواقع، و يهتم فى عالم الأساطير والخرافات"(٢٥).

* ويشـاطر الدكتور سـهيل إدريس النقـاد السابقين اعجابهم بفنية رواية لقاء، ويشير إلى ما قصد إليه نعيمة من " صراع بين الواقع والمثال، فى سبيل بلوغ الحب والجمال الأسميين.... الخاليين من كل رغبة فى الامتلاك والمتعة الحسية"(٢٦).

ثم يعلق النـاقد على أحداث الرواية، بـأنها "..... مسـوقة فى جـو من العجـائب، وهى بذلك مرتبطة بأهواء خيالية، لا يحدها حد من المنطق الواقعى"(٢٧).

* ويرى الدكتور سيد حامد النساج أن رواية لقاء، رواية رومانسية "فاشلة". يقول:

"فى ١٩١٢ يطلع علينا جبران خليل جبران برواية رومانسية (الأجنحة المتكسرة)، وبعده بأكثر من ثـلاثين عاما، يصـدر ميخـائيل نعيمه رواية رومـانسـية فـاشـلة، بعنوان (لقاء) ١٩٤٦"(٢٨).

---

(٢٤) ميخائيل نعيمة – ص ١٨٧.
(٢٥) المراجع السابق – ص ٢٠٢.
(٢٦) محاضرات عن القصة – سهيل إدريس – ص ٣٩.
(٢٧) المرجع السابق – ص ٣٨.
(٢٨) بانوراما الرواية العربية الحديثة – سيد حامد النساج – ص ١٩٧.

"..... يفشل ميخائيل نعيمة، فى روايته (لقـاء) عام ١٩٤٦. وهى ليست غير مغامرة فردية منه. أقدم عليها رغم تفوقه إلى حد كبير، فى كتـابة القصة القصيرة. لكن روايته هذه، ولدت فى غير زمانها، وفى غير ظروفها. بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وبعد سيادة الاتجاه الواقعى عـالميًا، وعربيًا، يجيء ميخائيل نعيمه ليناقش أشياء، لا علاقة لها بالواقع، فى محاولة منه لإثبات أن قمة الحياة، لا يمكن أن تبلغ، إلا حين تتطهر الروح من شهوات اللحم والدم. وإن هذه المهمة ليس باستطاعتها إدراك هذا الصفـاء الروحى النـادر، الذى يستلزم أجيـالا وأجيـالا. ولم يوفق الكـاتب، فى روايته، فكريًا وفنيًا، وفى اقناعنا بما يريد أن يقول[٢٩].

* * *

تدور أحداث رواية (لقاء) فى جـو غرائبى، فيه الكـثير من المواقف الغـامضة، التى تهدف إلى إبراز فكرة الكـاتب، القـائمة على الصراع بين الـروح والجسـد، وبين الموت والخلود.

تحكى الأسطورة عن راع فقير سحر عزفه على الناى، بنات الأمير الثـلاث، فوقعن فى غرامه..... ثم اختفى الراعى، فى ظروف غامضة، كما اختفت الأميرات الثلاث، فى وادى العذارى...... وبعد أجيـال، يعود الراعى إلى الحيـاة، بشخص ليوناردو، عـازف الكمـان، الذى أغرم ب (بهاء) ابنة صاحب الفندق الذى يعزف فيه ليوناردو. ويوم خطوبة بهاء على أحد الشبان، تفقد الوعى، أثر سماعها عزف ليوناردو. وتدخل فى غيبوبة طويلة...... مما يثير حيرة شخصيات الرواية، وتضـارب آرائهم. ويقف الراوى حـائرًا، بدوره، متـرددًا، متسـائلاً، مؤكـدًا، متراجعًا عن تأكيداته، للدلالة على أنه يواجه موقفًا غريبًا، خارجًا عن المألوف. وهذه التقنية الروائية، تثير حيرة القارىء إزاء أمور يعجز العقل عن إدراكها. وكثيرة هى الأمور التى يسأل الراوى عنها ليوناردو، فيعجـز عن تفسـيرها، قـائلا للـراوى:" كيف افهمـك يا صـاحبى، ما لست أفهم؟"[٣٠].

---

(٢٩) بانوراما الرواية العربية الحديثة – سيد حامد النساج – ص ١٩٧ – ١٩٩.

(٣٠) لقاء – ص ٧٨.

ويعود سبب غيبوبة بهاء - فى نظر ليوناردو - إلى أنه اشتهـاها، فى الماضى، ثم تجددت شهوته التى ما استطاع القضاء عليها:

"لقد ظننتنى لقيتها منذ أجيال، يوم كنت أرعى غنم والدها. فجاءت، وتبعتها شقيقتاها إلى هذا الوادى. ولكنها افلتت من يدى، حين نفخت لها شوقى فى شبابتى فغابت عن الوعى. وغابت شقيقتاها، وما تمكنت من إيقاظهن...... لأن شفتى اشتهتا، فى تلك اللحظة، قبلة من شفتيها: لقد أفسدت شهوتى غايتى. فغايتى كانت أن أكتمل بها وراء حدود الزمان والمكان، وشهوتى كانت أن أتمتع بها ضمن حدود المكان والزمان"[31].

"عدت فلقيتها أمس.... فبثثتها أشواقى بأفواه أوتار كمنجتى. وظننتنى أفلحت، حيث أخفقت من قبل. وعندما كدت اقتطف النصر صافيًا، كاملاً، وجميلاً فوق كل وصف، استيقظت الشهوة التى حسبتنى قهرتها من زمان، فأفلت منى النغم، ومع النغم النصر، وقهرتنى شهوتى، فهمت على وجهى من جديد، أقاهر شهوتى. وإنى لقاهرها فى النهاية....."[32].

إن أهل بهاء، وأصدقاء الأسرة، يرون أن النهاية الطبيعية لعلاقة الحب بين ليوناردو وبهاء، هو الزواج. أما بهاء، فكانت فى حالة من السمو الروحى يجعلها مهيأة للالتقاء بليوناردو، روحيا، خارج حدود الزمان والمكان. ولكن بسبب ترسب الشهوة فى نفس ليوناردو، فهو يدعوها إلى لقاء يخضع لقوانين الطبيعة، ضمن حدود الزمان والمكان، مما أدخلها فى غيبوبة، وأعاق موعد انعتاقها من قيود المادة.

إن الانتقال الروحى، للحبيبين، من الأرض إلى السماء، هو لقاء خالد، خارج حدود الزمان والمكان، علاوة على أنه تحقيق لاكتمال أحدهما بالآخر، فيفنى كل حبيب بحبيبه، ويعودان وحدة لا تتجزأ، لأن الثنائية ليست إلا مرحلة، يمر بها الإنسان، فى طريقه إلى الوحدة. فالحياة تتمثل فى أعلى درجاتها بالإنسان الموحد.

---

(٣١) لقاء - ص ٨٠.
(٣٢) السابق - ص ٨١.

إن التطهر الكامل من الشهوة، هو شرط أساسى للانعتاق. إن الموت، إن لم يقترن بالصفاء الروحى الكامل، يعيد ليوناردو إلى الأرض ثانية - بالتقمص - جاذباً معه بهاء، كذلك.... إلى أن يتم التطهر الروحى الكامل، مما يحول دون عودة ليوناردو وبهاء إلى الأرض ثانية، حيث يلتقيان، خارج حدود الزمان والمكان، لقاء روحيا أبديا خالداً.

وحين يتفهم والد بهاء هذه الفكرة، ويقتنع بطبيعة هذا اللقاء، يعتبر موت بهاء وحبيبها، قمة السعادة التى يصبوان إليها.

ويختم نعيمة روايته بالمقطع التالى:

".... تقدم الوالد، وقد فارقته الرجفة، ودنا من سرير ابنته، وناداها باسمها، فلم تجب. وجس معصمها، فإذا لا نبض به ولا حياة. ثم تناول يد ليوناردو فإذا بها كذلك بغير حياة. ولكم ادهشنى وهزنى، أن أراه يضع يد بهاء فى يد ليوناردو، ثم يكب على الاثنين فيقبلهما، ثم أن اسمعه يتمتم: ولدى بهاء، ولدى ليوناردو. ثم أن يلتفت إلى ويقول، من غير أن اسمع فى صوته أخف أثر لأخف غصة: "تلاقيا"(٣٢).

نحن أمام طبيعتين للبطل:

طبيعة واقعية تحركه داخل المجتمع، كعازف على الكمان، فى فندق، يقع فى غرام بهاء ابنة صاحب الفندق، وتبادله الشعور، ويطمع فى أن يرتبط بها، وفقًا لنواميس الطبيعة - برباط الزواج.

(٣٢) لقاء - ص ١١٢

وطبيعة خيالية، ميتافيزيقية، تنتمى إلى ما وراء الواقع، تحـركه داخل إطـار غيبى غريب، بعيد عن المألوف، فيسعى إلى الارتبـاط ببهاء، رباطًا روحيًا، خارج حدود الزمان والمكان، وليس بمستطـاعه الوصـول إلى هذه المرتبة الروحية السامية، إلا بقتل الشهوة، فى داخله.

يسيطر جو القلق والتوتر على الرواية، ويحمل الكاتب القراء على الدخول فى جو الحيرة والارتباك، تنعكس عليهم من حيرة الراوى واضطرابه، أمام الأحداث الغريبة التى يحار فى تفسيرها. وحين يطالب الراوى البطل بتفسير مقنع، يجيب ليوناردو "كيف افهمك يا صاحبى، مالست أفهم؟".

هذا الجو من الغموض والإبهام يلف الرواية، وتتابع الألغاز فيها منذ البداية، وحتى النهاية. و (اللقاء) الذى اقتنع به والد بهاء، فى نهاية الرواية – بأنه لقاء روحى خارج حدود الزمان والمكان – ليس مقنعًا بالنسبة للقارىء العادى. ولكننا نراه متسقًا مع مبادىء نعيمة، وفلسفته القائمة على التقمص من ناحيـة، وعلى التوحد والقضاء على الثنائية، من ناحية ثانية؛ لأنه يؤمن تمامًا بأن المعنى الحقيقى للحياة، وغايتها الوحيدة، إنما هو تسامى الإنسان فوق المادة ورغبات الجسد، وسعيه إلى الارتقاء بالروح طلبًا للخلود، خارج حدود الزمـان و المكان، حيث الحرية المطلقة، والخلاص الحقيقى، والانصهار فى بوتقة الكمال.

* * *

موقف جبران من الحياة والموت والكون، عبر عنه فى العديد من قصصه القصيرة – التى سبق إن درسناها –، ثم يبلور موقفه فى حوارية ارم ذات العماد.

يستهل جبران حوارية (ارم ذات العماد) بآية قرآنية كريمة: "ألم تر كيف فعل ربك بعاد. ارم ذات العماد. التى لم يخلق مثلها فى البلاد" ثم يستتبعها بحديث شريف، يقول: (يدخلها بعض أمتى).

ثم يوطىء لحواريته بوصف تاريخى لمدينة ذات العماد التى بناها شداد بن عاد. وهو وصف مطول مأخوذ من كتاب سير الملوك الشعبى، ورد فى بعضه:

"...... وكان شداد قد بعث إلى جميع معادن الدنيا، فاستخرج منها الذهب، واتخذه لبنا. واستخرج الكنوز المدفونة، ثم بنى داخل المدينة مائة ألف قصر، بعدد رؤساء مملكته، كل قصر على أعمدة من أنواع الزبرجد واليواقيت معقدة بالذهب، طول كل عمود مائة ذراع. وأجرى فى وسطها أنهارا، وعمل منها جداول لتلك القصور والمنازل، وجعل حصاها من الذهب والجواهر واليواقيت، وحلى قصورها بصفائح الذهب والفضة.... وطلى حيطانها بالمسك والعنبر. وجعل فيها جنة مزخرفة له...."(٣٤).

ينتزع جبران هذه المدينة من التراث، ويقيمها فى خياله، إحدى المدن المغيبة التى طالما بناها الفنانون هروبا من واقعهم المر. هى بالنسبة للكاتب، (مدينة الله). إنها مدينة روحية، ترمز إلى حالة من السمو النفسى، والسعادة الروحية، لا يبلغها إلا الأولياء والأصفياء، الذين أنزل الله عليهم نعمته، وغمرهم بنشوة روحية قصوى.

الحوارية خلاصة ما وصل إليه جبران من التأمل، بعد أن مر بمراحل نفسية وفكرية وروحية عدة. إنها مرحلة المصالحة مع النفس، ومع العالم، ومع الكون. كتب جبران هذه الحوارية مع بداية تدهوره الصحى -، ليحقق فيها حلمه الصوفى. واختار شخصية (آمنة العلوية) شخصية مثالية، يسقط عليها نفسه، وينطقها بلسانه، ليفرغ من خلال حوارها تأملاته فى الإنسان والحياة، والموت، والزمان، والروح، والمادة، والخلود، ووحدة الوجود. ويصل إلى نتيجة، مفادها أن الإنسان لا يعرف الكون والوجود إلا بالتشوق. والتشوق ميسور للجميع، وباستطاعة كل إنسان "إن يتشوق، حتى ينزع الشوق نقاب الظواهر عن بصره، فيشاهد إذ ذاك ذاته، ومن ير ذاته، ير جوهر الحياة المجرد"(٣٥). ولكن الوصول إلى مدينة الله، من خلال

---

(٣٤) مجموعة الرابطة القلمية – ص ٢٦٦.

(٣٥) السابق – ص ٢٧٩.

معرفة الذات، لا يبلغ إلا بعد مجاهدة نفسية عنيفة، يمــر بها "المتشوق" - كما فعلت آمنة العلوية.

تدور الأحداث فى غابة صغيرة من الجوز والحور و الرمان، فى شمال شرق لبنان، فى أحد أيام يولية عام ١٨٨٣. والحوار يــدور بين الــدرويش العجمى، الصـــوفى، زين العـابدين النهـاوندى - والأديب اللبنانى الشـاب، نجـيب رحـمــة، وآمنة العلوية "المعــروفة فى تلك النواحى، بجنيــة الوادى، ولا أحــد يعرف عـمرها...... وقد ولــدت فى صدر الله"......(٣٦).

ونرجح إن جبران، كان فى تصوره المتصوفة المعروفة، رابعة العدوية، وهو يخلق شخصية آمنة العلوية. ويدور الحوار بشكل أسئلة يطرحها الأديب الشاب، وتجيبه عنها آمنة العلوية. والهدف منها أن يضع جبران على لسان المتصوفة المثالية آراءه وأفكاره وفلسفته. تجيب العلوية عن أحد الأسئلة، بقولها:

"قل إن ارم ذات العماد، مدينة حقيقية، كائنة بكيان الجبال، والغابات والبحار والصحـارى. وقل إن آمنة الغلوية قـد وصلت إليـها بعـد أن قطعـت البـادية الخـاليـة، وقـاست ألم الجـوع، وحـرقـة العطش، وكـآبة الوحـدة وهول الانفـراد. وقل إن جبـابرة الدهور، قد بنوا ارم ذات العماد، مما تبلور وتجوهر من عناصر الوجود، ولم يحجبوها عن الناس، ولكن الناس حجبوا نفوسهم عنها.... وقل للناس، إن من لا يشعل سراجه، لا يرى فى الظلام سوى الظلام"(٣٧).

لقد حقق جبران حلمه الصوفى، من خلال آمنة العلوية.

يجمع الكاتب، فى حواريته، بين الحقيقة والخيــال، وبين الماضى والحاضر، وبين التاريخ والواقع. ويسير فيها بين مستويين، مستوى الواقع، ومستوى الرمز، محلقًا بالقـارىء، فى أجواء نورانيـة، أثيرية، فـيها جـميــل الوصف، وجميل الحوار، وجميل الأفكار الروحانية السامية.

---

(٣٦) مجموعة الرابطة القلمية - ص ٢٦٧ - ٢٧٠ ,

(٣٧) المرجع السابق - ص ٢٨١.

تتميز الرواية بهذا الهدوء النفسى، والسكينة الروحية، التى كثيراً ما افتقـرت إليها كتابات جـبران، إن فى قصصه الاجتمـاعية، التى تضـج بالغضـب والوعـظ، أو قصصه المتمردة التى تعصف بالثورة الزرادشتية، أو روايته الرومانسية، المفعمة بالتوتر واللوعة والدموع.

إن ارم ذات العمـاد، تمثل مرحلة المصـالحة مع الذات، ومع الكون، وهذا الهدوء النفسى الذى يغمر ذات الكاتب، يلف الرواية بغـلالة روحية شفـافة، تدلف بالقارىء إلى جو أثيرى روحانى، يغمره بالنور والسكينة والطمأنينة.

إذا لاحظنا أن تصـوف نعـيمـه يشبـه تصـوف أدونيس: انفتـاح على الكون، واتحاد بالتراث الصوفى الدينى، فإن تصوف جبران يشبه تصوف محمد الفيتورى: حزن عميق، يشوبه الاخفاق العاطفى والإحساس بالغربة.

الفصل الثانى

الصراع الحضارى

تناولنا، فى تمهيد هذا البحث، الأسباب التى دعت إلى الهجرة. وذكرنا تفاصيل الظروف الصعبة، التى أزعجت الشبان عن أوطانهم، وطوحت بهم ما وراء البحار، بحثًا عن الحرية، أو المال، أو ظروف معيشية أفضل. وتحدثنا - ضمن الرؤية الموضوعية، فى القصة - عن الشعور بالغربة، الذى عانى منه المهجريون، فى أميركا، بعيداً عن أوطانهم وقراهم. ولم يكن هذا الأحساس الموجع بالاغتراب، إلا ملمحًا من ملامح الصراع الحضارى، الذى عاناه المهجريون، وانعكس فى أعمالهم الأدبية.

وبرزت مشكلة مماثلة، فى أوروبا، حين سافر إليها فى أوائل القرن العشرين، طلاب البعثات، والرحلات العلمية. وقد بهرتهم الحضارة الجديدة، وخطف أبصارهم بريقها الخلب. ثم أدركوا أنها بعيدة عنهم، أو هم بعيدون عنها، لا يمكنهم الانخراط فى مجتمعها الغريب بعاداته، وتقاليده، وقيمه. وكما عاش الطلاب العرب تجربة مرة، فى أوروبا - عاش المهجريون العرب، تجربة مماثلة، فى أميركا. وكابدوا قمة المعاناة، يوم جمعوا، فى جسد واحد حضارتين، وعاشوا فى وقت واحد، حضارة الشرق، وحضارة الغرب، مجتمعتين مختلفتين. إن المعاناة الكبرى تكمن فى لقاء ذاتين غريبتين، فى جسد واحد؛ إنها تجربة الغربة الكاملة. وقد عبروا عن معاناتهم، وتوترهم، وقلقهم، وضياعهم، ومأساتهم الفعلية، فى أعمالهم الأدبية. ونلاحظ، فى قصصهم ورواياتهم، أزمة حضارية، مر بها الكاتب نفسه، وقد حول الأزمة، من تجربة ذاتية، إلى موضوع يعانى منه، كل من مر بظروف مماثلة.

هذه الروايات هى المعادل الأدبى، للمشكلة التى واجهت الشبان العرب، فور الاحتكاك بالحضارة الأوروبية، فى القرن التاسع عشر. "وقد اتخذت هذه المشكلة، فى جانبها الفلسفى، مظهر النزعة التوفيقية...... التى تبغى التوفيق بين حضارتين مختلفتين، فى الرؤية والتاريخ...... وهو توفيق، يتنافى مع فكرة الصراع الحضارى، ولا ينتج، فى النهاية إلا صورة (الوطواط التائه)...... كما أن النزعة التوفيقية تنتهى فى العادة، إلى انتصار الحضارة الغالبة، وتشكيل الحضارة المغلوبة، فى قوالبها"(١).

فى قصة (الوطواط)، لمحمود طاهر لاشين، تعبير عن الإحساس بالغربة والضياع، ممثل فى الفتاة، ابنة الأستاذ الجامعى، الذى درس فى أوروبا، وتزوج فرنسية.

ثم عاد ليعيش فى المجتمع المصرى. و لخصت الفتاة حيرتها بين حضارتين، حين وصفت نفسها، بأنها مثل (الوطواط)، لايعرف نفسه فيما إذا كان ينتمى إلى الثدييات، أو إلى الطيور.

ووضحت فكرة الصراع الحضارى، بين الشرق والغرب، فى روايات: (أديب) لطه حسين، و (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، و (قنديل أم هاشم) ليحيى حقى، و (موسم الهجرة إلى الشمال) للقصاص السودانى الطيب صالح..... وغيرهم. وقد عكست هذه الأعمال الأدبية أزمة حضارية مر بها الكتاب، أثناء وجودهم، فى بلاد الغربة.

كما عكست قصص وروايات أدباء المهجر أزمة حضارية مماثلة، فى الروايات التالية:

مذكرات الأرقش - لميخائيل نعيمة (١٩١٧ - مسلسلة فى مجلة الفنون).

(١) الوسطية العربية - ج٤ - ص ١٢٣، ١٢٤.

اليوم الأخير – لميخائيل نعيمة (١٩١٧ – مسلسلة فى مجلة الفنون).

يا ابن آدم – لميخائيل نعيمة (١٩٦٩).

خارج الحريم – أمين الريحانى (١٩١٧).

قصة ساعة الكوكو (من مجموعة كان ما كان) – ١٩٢٥.

وقصة البنكاروليا (من مجموعة أبو بطة) – ١٩٥٨.

هذه الروايات عبرت عن أزمة حضارية، مر بها الكتاب أثناء غربتهم، وحولوا هذه الأزمة من تجربة ذاتية إلى موضوع يعانى منه أبناء جيلهم ممن عانوا الغربة، والصراع الحضارى.

إن جريمة الأرقش، وفقدانه الذاكرة، ثم اختفاءه الغامض، هى نتيجة صراعات عدة، متداخلة، متعارضة. وأحد وجوهها هو الصراع الحضارى. وكما انتهى أديب طه حسين، نتيجة أزمته الحضارية، إلى الجنون، ثم الاختفاء، فى نهاية الرواية، كذلك انتهى الأرقش، إلى إنسان ممزق، دفعه التوتر إلى فقدان التوازن، وإلى ارتكاب جريمة غامضة، ثم اختفى فى نهاية الرواية بشكل مفاجىء.

ملامح الأرقش تذكرنا بأديب: الوجه المجدور، والسحنة القبيحة، والاضطراب فى التكوين الشخصى، وغرابة الأطوار. وقد استهجن بعض النقاد أن يكون الأرقش بهذا القبح، ويتزوج فتاة بارعة الجمال. ورأى عبد الكريم الأشتر أن الأرقش غريب الأطوار إلى حد بعيد، وانتقد نعيمة لأنه جعل البطل شاذاً خلقًا وخلقًا، وأنه "كان على الكاتب التخفيف من قبح الأرقش الجسدى، والحد من شذوذه النفسى"(٢).

ويرد نعيمة على هذا الانتقاد، بأنه عمد إلى تصوير البطل بهذا الشذوذ الجسدى والنفسى، لأنه يريد أن يصرف النظر إلى الحياة الباطنية، وإلى أن يعرف القارىء أن "للدنيا بطانات عديدة"(٣).

---

(٢) النثر المهجرى – ج٢ – ص ٩٨.
(٣) المرجع السابق – ص ٩٦.

طه حسين، فى رواية أديب، يعبر عن أزمة حضارية، لكن المعاناة والاقتراب من الواقع الفعلى، جعلاه يفيض فى تحليل نفسية البطل، والكشف عن تناقضاته الداخلية، والتى هى مسؤولة عن سقوطه، ولم يحاول البحث عن مخرج لقضية الصراع الحضارى، وانتهت الرواية باختفاء البطل عن مسرح الأحداث(٤).

وكما أفرغ طه حسين مشكلة الصراع الحضارى من مضمونها، كذلك فعل نعيمة، فى مذكرات الأرقش، وركز على صراع آخر عانى منه بطل روايته، هو صراع بين الروح والجسد، اتخذ طابعًا ميتافيزيقيا، أكثر منه طابعًا اجتماعيًا، وبدت أزمة الأرقش أزمة روحية، أكثر منها أزمة حضارية. (تناولناها فى فصل آخر).

يمر توفيق الحكيم بتجربة مشابهة، فى روايته (عصفور من الشرق)، ونميل إلى اعتبار هذه الرواية ترجمة ذاتية للكاتب، مثل بقية روايات الحكيم: عودة الروح، ويوميات نائب فى الأرياف، وزهرة العمر.

كذلك ميخائيل نعيمة، يمر بهذه التجربة، القائمة على الصراع الحضارى، ويمكن اعتبار أبطال رواياته يمثلون مختلف مراحله الفكرية، ويعكسون التطور الذهنى والنفسى الذى مر فيه نعيمة خلال مراحل حياته. وسنوضح ذلك مع دراستنا لتطور الشخصيات فى رواياته - فى فصل الرواية الفلسفية.

* * *

نلحظ الشبه بين أديب طه حسين، وخطار نعيمة - فى ساعة الكوكو - فى الانجذاب إلى بريق الحضارة الغربية المادية، والانغماس فى مغرياتها. لقد غادر كل من البطلين قريته، وما فيها من بساطة بدائية، وانداح فى أعماق حضارة غربية مادية، بكل ما فيها من بريق والق خلاب. ثم اكتشفا زيفها، فيما بعد. كما نلحظ الشبه بينهما فى

---

(٤) الرواية العربية والبحث عن جذور - ص ٤٨.

موقف المقارنة بين المرأة الغربية، والمرأة الشرقية - بعد تعرض كل منهما لتجربة مرة، مع المرأة الغربية التى لا تعرف معنى الأخلاص للزوج أو قدسية الحياة الأسرية.. وحين يضع أديب (ايلين بمقابل زوجته نعيمة)، أو يضع خطار (أليس بمقابل محبوبته زمرد)، ترجح كفة المرأة الشرقية بصدقها، وجمالها الطبيعى، وبراءتها، وطيبتها. ويصب الكاتب - بلسان شخصياته - حنقه، وغضبه على المرأة الغربية التى لا تعرف الوفاء، فى علاقاتها العاطفية أو الزوجية. إلا أن نهاية البطلين تختلف. فى حين أصيب أديب طه حسين بالجنون، وعزم على التخلص من حياته، فإن خطار يعرف طريقه، فيستدرك الأمر، قبل فوات الأوان، ويقرر الرجوع إلى الوطن، إلى الأرض الطيبة التى أحبها، وما نسيها يوماً.

* * *

فى رواية (يا ابن آدم)، ينقل نعيمة تجربته الذاتية، إلى تجربة عامة على هيئة حوار بين العالم (صنبيم) - الذى يمثل وجهة نظر نعيمه، وبين المراسل الصحفى، الذى يمثل النظرة الغربية للحضارة المادية. ويدور الحوار حول طبيعة الحضارة الغربية، والحضارة الشرقية، ويذكرنا بالمحاورة التى أدارها توفيق الحكيم مع صديقه فى رواية (عصفور من الشرق). وتتحول رواية نعيمة - كرواية الحكيم - إلى قضايا ذهنية، وتفقد تلقائيتها. ويختفى الحدث الروائى، لتطل الفكرة الفلسفية.

يتغلب (صنبيم) على مغريات الحضارة الغربية، التى قدمت له الجاه والمال والشهرة - لاسيما بعد اختراعه المتميز الفتاك - ويدير ظهره لكل المظاهر المادية البراقة. ويتوجه إلى الغاب، باحثا عن ذاته، باحثا عن الخلاص، باحثا عن الحقيقة الخالدة... لقد اختار سبيله بملئ إرادته، وحدد طريقه، متجاوزا الحيرة والقلق التى عانى منها أبطال طه حسين، والحكيم، والطيب صالح. وجد صنبيم أن التصوف، والتسامى الروحى، بعيداً عن متطلبات المادة، وقيود الجسد، هما طريق الخلاص. ويقارن صنبيم بين حياته فى الحضارة الغربية، الغارقة فى الماديات، وحياته فى الجزيرة النائية التى اختارها مقرا، بطريقة تحط من شأن الحضارة الأوروبية،

لأنها "مدنية محبتها فى جيبها، وضميرها فى بطنها، وإيمانها فى مختبراتها"(٥)... وهى "مدنية تركض ركضا جنونيا وراء التمتع بملذات البطن والظهر، ومختلف الملذات الأخرى التى يخلقها لها دهاء المال. فملذات للعين، وملذات للأذن، وملذات للأنف، وملذات تخدر الوعى، فتصرف الفكر والقلب عن صفوة الحياة إلى رغوتها"(٦). وفى دنيا الغرب..... "ما من شىء إلا يباع بالفلس، ويشرى بالفلس، حتى الضمير، وحتى الإيمان، وحتى المحبة، سلع للبيع والشراء"(٧).

ويصف صنبيم حياته، قبل أن يعرف طريقه، بقوله:

"كنت انظر إلى الحياة كما لو كانت لعبة، وأحسبنى من أمهر اللاعبين. كنت أعتبر الحياة سباقا، وأعتبر نفسى من أسرع العدائين. كنت ألتذ بعملى، وأعتز بالصيت البعيد الذى جاءنى به اختراعى. فقد بات فى إمكانى أن اقضى على ملايين الأحياء فى مثل لمح الطرف. وحسبى أننى مكنت بلادى من أن تتبوأ المرتبة الأولى فى سباق التسلح"(٨).

إلى أن أدرك تفاهة الحضارة الغربية المادية، وأكتشف زيف بريقها، فقرر الرحيل عنها، ليبحث عن ذاته، ويبحث عن الحقيقة المطلقة.

إن القضية الحضارية تطرح ذاتها على الفنان، فى عصر تراجع الحضارة الشرقية، وسطوع نجم الحضارة الغربية. وقد برزت عدة أسئلة، فى هذا الإطار. وعلى الفنان أن يكتشف بحدسه إجابات عليها.

وتتفاوت إجابات الأدباء على الأسئلة، كل بقدر نفاذ حدسه، وصدق وعيه لقضية الإنسان والحضارة، وعمق فعله وتفاعله، مع المسألة الحضارية بأشكالها.

---

(٥) يا ابن آدم – ص ١٢٣.
(٦) السابق – ص ١١٣.
(٧) السابق – ص ٦٤.
(٨) السابق – ص ١٤٧.

يطرح الشاعر خليل حاوى، فى ديوانه، (نهر الرماد)[٩] قضية الحضارة، فى الشرق والغرب. ويصاب بخيبة أمل. إذ وجد الشرق منجذبا إلى حلقات الدراويش، يعانى من سبات طويل عميق. ووجد الغرب متحجراً فى آليته، يعانى قشعريرة موات الحياة.

واليأس من الحضارة الشرقية، يسود (عصفور من الشرق) - ولكن برؤية تختلف عن رؤية حاوى.

بينما تنتهى رواية الحكيم بخيبة، لاسيما حين يفقد الحكيم ثقته بالحضارة الشرقية، ويرى أن الشرق أخذ يتكالب على الترف، والحياة المادية، متناسيًا الروح، والنقاء النفسى. فإننا نجد، المراسل الصحفى، فى رواية يا ابن آدم، يقتنع بفكرة صنبيم، *الذى يهاجم الحضارة الغربية، ويرفضها*. و يقرر *الصحفى التخلى* عن جشعه ومادياته. ويتنازل، طواعية، عن جائزة المليون دولار، وينضم إلى حياة الغاب، بعيداً عن صخب المدينة. ينضم إلى حياة صنبيم - التى ستكون سبيله إلى السمو الروحى، والحقيقة الخالدة. يصرح الصحفى، عن قراره، بقوله:

".... قررت عدم العودة إلى العالم. قررت فك رباطاتى بالعالم، مهما تكن نتيجة قرارى على الذين خلفتهم فى العالم. لى أسوة بك"[١٠].

فبطل يا ابن آدم انتصر فى صراعه مع الحضارة الغربية. وكانت الغلبة لحضارة الشرق، وموروثاته الروحية. وشذ عن قاعدة الصراع الحضارى، التى تنتهى، عادة، إلى انتصار الحضارة الغالبة. كما أن صنبيم عرف طريقه، واختار سبيله مقتنعًا، واثقا، وما سقط فى هوة الضياع، التى لا تنتج، فى النهاية إلا (وطواطا تائها).

* * *

(٩) نهر الرماد - خليل حاوى - بيروت ١٩٥٧.
(١٠) المرجع السابق - ص ٢٠١.

يصور الطيب صالح الواقع الشرس، الذى يفترس نفوس الصفوة، من المثقفين. ويكون الصراع غير متكافىء، بين الحضارة الغربية الغالبة، والحضارة الشرقية – المغلوبة، مما يوقع الشخصية، فى دائرة الإحباط واليأس والانتحار أو الجنون.

بطل الطيب صالح يعود إلى القرية، وقد ضل سبيله، وضل هدفه، فلا يستطيع أن يبنى حياة جديدة. وأصبح مثل أديب طه حسين، ومحسن توفيق الحكيم، وأرقش نعيمة: تاهوا، دون أن يعرفوا طريق النجاة، وتحطموا بعد أن حاولوا التحدى.

ولكن خطار، بطل نعيمة، فى قصة (ساعة الكوكو)[11]، استطاع أن يعود إلى قريته، وأن يبدأ من جديد حياة جديدة هادفة، وذلك، بعد أن عرف طريقه: وهو الرجوع إلى الجذور، و الالتصاق بالأرض، واللجوء إلى الطبيعة، ومساعدة القرويين المحتاجين إلى معونته وتوجيهه. يقف خطار – أو بو معروف – بأهل ضيعته، واعظا وهاديا – ليس على منبر، بل بينهم، فى الحقل. يقنعهم بأن يحبوا قريتهم وبان يتشبثوا بأرضهم، لأن الهجرة إلى بلاد الغربة، لا تورث إلا الألم والندم.

مقابل خطار، نرصد شخصية محبوبته زمرد، التى انساقت وراء "ساعة الكوكو"، وتخلت عن حبيبها، وعن القرية، وما فيها، من أجل حضارة براقة مزخرفة. والنهاية الحتمية لزمرد، كانت الضياع فى خضم مجتمع لا يرحم..... ويلتقيها خطار، صدفة، بعد سنوات، تعمل خادمة فى أحد المطاعم، لتعيل أطفالها الخمسة، بعد أن أضاع زوجها المغترب ثروته، الطائلة، على موائد القمار.

* * *

كذلك يختلف خطار، عن إسماعيل – بطل (قنديل أم هاشم). الشخصيتان يعانيان أزمة حضارية، والشخصيتان يجدان طريقهما، فى النهاية. إلا أن اسماعيل

---

(١١) كتب نعيمة هذه القصة ليقنع أخاه نجيبا بعدم الهجرة إلى أميركا. انظر سبعون ج٢ – ص ٢٤١.

بعد أن يرفض واقعه، ويثور عليه، يعود يائسا، ليجد الحل فى أن يعيش هذا الواقع - الذى هو قدره -، بكل ما فيه من مرارة وتخلف.. فقد طموحه، وأصبح جزءاً من التيار العام، واندمج فيه: وأصبح ذا كرش كبير، وتزوج النساء، وأنجب البنين والبنات. لقد خضع البطل "لغريزة الجماعة، وهى غريزة عمياء، تودى بصاحبها إلى هذا المصير، دون أن ينفعه علم ولا سفر، وتطفىء فى عينيه الوهج وحب التغيير"(١٢).

أما خطار، فإنه يكتشف ذاته، ويعود إلى وطنه، ليعظ أهل القرية، ويتجه إلى عمل الخير، وإلى التأمل فى الطبيعة - وسيلته إلى معرفة الحق، ومعرفة الله. وتثمر جهوده الطيبة، فيتوقف تيار الهجرة من القرية إلى بلاد الغربة. "... منذ أن حل بو معروف هذه القرية، لم يهاجر من أبنائها ولا واحد. وكنا قبل ذلك، لا نستقبل مهاجراً عائداً، حتى نودع عشرة نازحين. فتأمل!".

لقد أحبه القرويون وأطلقوا عليه لقب (بو معروف).... وقد "جعلنا نحب قريتنا، نحب تربتها، وماءها، وهواءها، وصخورها، ووعورها، وسهولها، وأوديتها، وجبالها، لأنه هو أحبها بكل قواه. فانتقلت محبته إلينا بالعدوى. جعلنا بو معروف نشعر، ونفهم، ونؤمن، أن لا حياة لنا بدون الأرض، وأن الأرض لاتعطف إلا على من يعطف عليها. فإذا لم تعطف علينا أرضنا، فليس فى المشارق والمغارب بقعة غيرها تعطف علينا...... ومن فقد عطف الأرض فقد الحياة، فكان شريداً طريداً، أينما حل، وإن جمع من المال جبالا"(١٣).

(بو معروف) "لم يصنف كتابا قط، ولا نظم قصيدة، ولا نحت تمثالاً، ولا اكتشف علاجا، ولا اخترع مهلكة جديدة للبشر. وكان، مع ذلك، عظيماً أمس، وهو عظيم اليوم، وسيظل عظيما غداً. ولماذا؟ لأنه أضاع نفسه ثم وجدها"(١٤). لقد تغلب على "ساعة الكوكو"... رمز الحضارة الغربية!

---

(١٢) الوسطية العربية ج٤ - ص ١٤٨.
(١٣) ساعة الكوكو - كان ما كان - ص ١٣.
(١٤) المرجع السابق - ص ٩.

إن عودة خطار المفاجئة، كانت نتيجة تراكم المشاعر في نفسه، يوماً بعد يوم، فبدت لحظة العودة فجائية، ولكن الرغبة في العودة كانت راقدة دائماً في داخله، وكان الحب هو الخيط الذي يربطه دوما بالعودة. كانت تمر أمام خطار خيالات ماضية..... وكان يرى تحت رجليه تربة أرضه اللدنة السخية. "وفي صدره أنفاسها وأنفاس أعشابها وأزهارها، وفي أذنيه ترانيم العصافير المرفرفة على أفنان أشجارها"(١٥).

إن خطار هو اسقاط لكتاب المهجر، بمعاناتهم، وعذاباتهم، وصمودهم لتحديات مجتمع الغربة، مع تفاوت في التفاصيل.

تعبر القصة، عن كل القلوب التي غربت، إلى غير رجعة، وبقي في ذاكرتها صورة الوطن، وفي اعماق اللاشعور رائحة الأرض.

يجسد الكاتب جوهر المكان. فالقصة جاءت عن عالم جديد، يتطلع إليه آلاف المهاجرين – ومنهم شقيق الكاتب –، فهدف الكاتب إلى تجسيد هذا العالم. التجربة المرة التي عاشها، خلقت هذه القصة، التي قدم فيها صورة لأميركا، بمظهرها المادي، وجسد روح المكان، وطريقة الحياة، في بلاد يعبد أهلها الدولار. إنها بلاد مادية، فقد فيها الإنسان آدميته، وتحول إلى آلة، وظيفتها الجري وراء المال.

استغل الكاتب عنصر الزمن استغلالا جيدا، ليعطي مؤثرات خاصة. ففي مطلع القصة تدق (ساعة الكوكو)، وفي لحظات القلق والصراع، تدق (ساعة الكوكو)، وفي نهاية القصة تتردد دقاتها معلنة مرور الوقت الرهيب، ومعلنة خضوع الإنسان للمدنية المادية، فالساعة تتخذ قالباً رمزياً.

"..... وفي أعلى الساعة، طاقة يخرج منها، بين الفينة والفينة طائر ميكانيكي كبير، ويصرخ بأبناء البرج (كوكو! كوكو!) فيخرون على ركبهم ساجدين.."(١٦).

إن أزمة خطار حضارية، والكاتب يعي مشكلة الصراع الحضاري، بأبعادها المختلفة، ويرصد نتائجها، ويصور نفسية البطل في حال صراع مرير، ثم تأتي النهاية

---

(١٥) ساعة الكوكو – كان ما كان ص٣٩.
(١٦) المرجع السابق ص ٤٠.

متسقة مع رأى نعيمة وموقفه الشخصى، من الحضارة الغربية، ومع ما يضمره، فى داخله من عداء، لهذه الحضارة المرفوضة أصلا، من قبل الكاتب.

ونشير إلى أن نعيمة نفسه - بعد سنوات - سار على خطى خطار، وعاد إلى قريته، فى جبال لبنان، وعاش مع القرويين، ووقف بينهم، خطيباً هادياً.

* * *

موسى العسكرى، فى رواية (اليوم الأخير)، يعانى من أزمة حضارية وأزمة روحية، أيضا. نراه، فى البداية، منساقا وراء الحضارة الغربية. هو يحمل درجة الدكتوراه فى الفلسفة، و يدرس هذه المادة فى إحدى الجامعات، ويأخذ وضعًا اجتماعيًا محترماً، فى بيئته.

متزوج من صبية جميلة تدعى (رؤيا الكوكبية)، كانت تلميذة له. إلا أنها لم تخلص له، فهجرته، وفرت مع أحد تلاميذه. فيتألم ويتعذب لفراقها، لتعلقه الشديد بها.

إلا أن الوضع ينقلب، والموقف يتطور، حين يهب العسكرى، من نومه، على صوت هاتف خفى: (قم ودع اليوم الأخير). هنا فقط، يتوقف أمام معنى - لم يستوقفه من قبل - معنى الحياة، والجدوى من الوجود. وتنقلب الموازين، حين يستعيد العسكرى شريط حياته كلها، فيجدها عديمة الجدوى! ووجد أن جميع ما حشى به رأسه من فلسفات، يتناثر، هباء، فى وجه نسمة من تقوى "أم زيدان" - خادمته العجوز - "لقد كانت هى الدكتور فى الفلسفة، لا أنا"[١٧].

كان الصراع عنيفًا مكثفًا، يضغطه عنصر الوقت. والوسيلة، لكى يهزم العسكرى الحضارة الغربية، المادية البراقة الخادعة، هى السيطرة على أهوائه ورغباته المادية... والخلاص لا يتم إلا بالتجديف عكس التيار.

---

(١٧) اليوم الأخير - ص ١٠٩.

تغلب العسكرى على أزمته الحضارية لحظة رفض الجامعة والفلسفة، والمركز الاجتماعى، والزوجة.... وتنازل عن الكنز الذى وجده فى بستانه!... تنكر لكل مظاهر المادة والحضارة الغربية، وقيود الجسد. وتنكر للعلم، الذى وسع فى سلطان الإنسان على الطبيعة، فى جانب؛ ولكنه ضيق فى جوانب[18]. ".... أسمك، ولقبك، ومركزك، وسمعتك بين الناس، وزوجك، وابنك، و بيتك وما احتواه، وسيارتك، وبستانك، وراتبك، ورصيدك من المال فى المصرف - يضاف إليها عقلك وأوهامه، وقلبك وشهواته. هذه جميعها تبدو و كأنها لاقيمة لها، بل لا وجود لها.....".

..."... بيتى قفص. جسدى قفص. فكرى قفص. مسؤولياتى الزوجية والاجتماعية قفص. وظيفتى قفص. المعلومات التى جمعتها من الكتب ومن الناس.... قفص. كل ما يحيا به الناس من يوم ليوم، قفص؛ ما عدا الشوق إلى المدى، الانطلاق، الانعتاق. ذلك الشوق هو بشير الحرية..."[19].

عندها فقط، استطاع موسى العسكرى أن يلحق (باللامسمى)... أغمض عينيه، فرأى ابنه "هشاما" مع "اللامسمى "، فى زورق يخترق النفق الأسود، ويجدفان عكس التيار، بفرح... فانضم إليهما. وهكذا تغلب العسكرى على أزمته الحضارية، ولكن من خلال الحلم، والفانتازيا..... يقول، فى نهاية الرواية:

"افقت من نوم طويل، عميق، لأستقبل نهاراً جديداً، ولأودع يوما كان فى الواقع اليوم الأخير من أيام موسى العسكرى القديم.."[20].

وولد موسى عسكرى جديد، عرف نفسه، وعرف طريقه.

لم تنته النزعة التوفيقية، فى رواية اليوم الأخير، إلى انتصار الحضارة الغربية. لقد تغلب العسكرى على ضياعه، وعلى "الوطواط التائه"! وانتصرت حضارة الشرق.

وفى الرواية، أيضا، أزمة روحية، نتناولها مع دراسة "الحلم الصوفى".

---

(١٨) اليوم الأخير - ص ١٨١.
(١٩) المرجع السابق - ص ٢٠٢.
(٢٠) المرجع السابق - ص ٢٨٧.

ما اقتصرت معاناة الصراع الحضارى، على من ترك وطنه، وخلف قريته، وسافر نحو (مغرب الشمس) – ومغرب الشمس مرتبط بمغرب حياة، ومغـرب حضارة. ورحلة الشمس هى رحلة الزمن عبر الإنسان والأشياء – بل قد تغزو الحضارة الغربية القروى، فى عقر داره، ووسط ضيعته، وكرومه.

ها هو أبو شاهين "تغزو" داره شهادة البكالوريا، ووعود الهجرة إلى أميركا، فتفسد حياته، وتدمر أحلامه، وتضيع أرزاقه.

لقد با ع أبو شاهين قطيع الماعز الذى كان مصدر رزقه، ووضع المال كله، فى تصرف أم شاهين، ليصرف على شهادة البكالوريا، التى سيحصل عليها شاهين، ليتاح له السفر إلى أميركا ...... وكانت تعاسة أبو شاهين غامرة، وهو يستغنى عن قطيعه، من أجل (البكنورا). وتصحح أم شاهين لزوجها "الجاهل"، كلامه ساخرة:

– بنكاروليا، يا شاطر. يا فصيح اللسان! بنكا.. رو.. ليا! كم مرة علمتك لفظها، فما تعلمت؟؟...... سيصبح شاهين رجلا منظوراً، بعد إن ينال البنكاروليا.... وستنزع عنك اللبادة والعباءة والمداس. فلا يعيرنا الناس بالشعر والبعر. ولا يخجل شاهين بأن يقال فيه إنه ابن معاز. ولن تندم على المال الذى أنفقته على علمه.... وقد يغدو وزيراً، يوماً ما..."(٢١).

اضطر الوالد المسكين، تحت ضغط من شاهين وأمه، أن يبيع أيضا، الكرم، ليكفل نفقات السفر إلى أميركا. ولكن شاهين، ما كانت المواد التى تعلمها تؤهله لعمل يرضى خيلاءه، وخيلاء البكالوريا. والأعمال الصغيرة، ما كان يفكر فيها، لأنها "لا تليق بعلمه"..... ويفشل شاهين فى بلاده... ويفشل فى بلاد الغربة.

يحمل البريد إلى بو شاهين رسالة من أميركا، فيها طلب ملح بإرسال كمية من المال، ليعود شاهين إلى بلاده، وقريته... فقد "عاكسته الظروف، فى ديار هجرته"(٢٢)

---

(٢١) البنكاروليا – أبو بطة – ص ٧٦.

(٢٢) المرجع السابق – ص ٧٧.

وكان رد بو شاهين، رسالة لابنه، تحمل شعرتين من شعر الماعز، وبعرتين..... هى كل ما تبقى للوالد المسكين.

إنهزم الأبن أمام غول الحضارة الغربية. وأفلس الأب، مغلوبا على أمره، أمام حلم زوجته وابنه، بحضارة غربية ترفعهم درجات.

تدور أحداث القصة فى القرية اللبنانية. وهى لا تتناول تفاصيل معاناة الأبن فى بلاد الغربة، ولا أزمته الحضارية، إنما تختصر كل ذلك بعبارة واحدة (عاكسته الظروف فى ديار هجرته)... ويترك للقارىء أن يتخيل التفاصيل!!! ولكن القصة تصور بأسهاب انعكاس هذه الأزمة على حياة القروى المسكين، وهو فى أحضان قريته الآمنة. إن تخلى بو شاهين عن مهنته هزيمة، وتخليه عن قطيع الماعز هزيمة، وتخليه عن ملابس القرية – اللبادة والعباءة والمداس – هـزيمة، وتخلى بو شاهين عن أرضه – وهى أغلى ما يملك – هزيمة، ثم فشل شاهين فى بلاد الغربة كان الهزيمة الكاملة. هذه الحضارة الغازية، ما استطاع القروى المسكين مقاومتها، إلا بأن يثأر مما ترمز إليه – من الشهادة المعلقة على الحائط، بطليها بطبقة كثيفة من بعر الماعز.

* * *

إذا فشل الرجل الشرقى فى الصمود، بوجه تيار الثقافة الغربية، فهل بمقدور المرأة الشرقية تخطى هذا الصراع؟

تناول هذه القضية الكاتب أمين الريحانى، فى رواية (خارج الحريم).

الريحانى نموذج للرجل الشرقى، الذى عاش فى باريس، ولندن، ونيويورك.

تزوج أميركية شقراء، هيفاء، وافقت على الارتباط به، لأنها كانت "موقنة من تأمركه المطلق، ولم يدر فى خلدها، آنذاك، أن الطبع قد يغلب التطبع فيه، يوما". ففشل زواجهما(٢٣).

---

(٢٣) أمين الريحانى – بقلم جميل جبر – مطبعة فاضل – بيروت ١٩٤٧ – ص ٦٣.

هدف أمين الريحانى من كتابة رواية (خارج الحريم) - عام ١٩١٧، الدعوة إلى تحرير المرأة الشرقية من استعباد الرجل - على طريقته الخاصة. كما أن للرواية غاية أخرى سياسية، هى إظهار سيطرة الألمان على الأتراك.

تدور أحداث الرواية فى تركيا. والبطلة، جهان - ابنة رضا باشا - حسناء تركية مسلمة، تطمح إلى الحرية. "وآلهة تراءت لها، فى الأحلام، مرتدية رداء شديد الاخضرار، شاهرة سيفًا أحدب..... متوشحة ألوان العلم النبوى، الداعى إلى الجهاد - كأنها تدعو جهان إلى حرب مقدسة، لا على النصارى الكافرين، بل على كفر الرجل وطغيانه. فتظفر بالحرية لأخواتها فى الرق والعبودية، وتقدمها للأم التركية، بل للأمة العثمانية، بل للمسلمين قاطبة، هبة سماوية"(٢٤).

ولدت جهان فى باريس - يوم كان والدها ملحقًا عسكريًا فى السفارة العثمانية - من أم كرجية حسناء، تحسن الفرنسية، كما تحسن لغتها التركية.

نشأت جهان، ابنة العز والدلال، ضمن جدران الحريم، إلا أن رضا باشا - الذى كان قائدًا للجيش - لم يضن بمال فى سبيل تهذيب ابنته، وتربيتها على الأسلوب الأوروبى العصرى، فمعلمتها فرنسية، ومربيتها ألمانية. وجهان تتعمق فى كتاب نيتشه الذى تترجمه إلى اللغة التركية. "إلا أن جهان، وإن كانت فرنسية المشرب والذوق، فقد كانت تركية الطبع والخلق"(٢٥). ولكن الوالد - فى نفس الوقت - كان يخشى عليها من الروح الأوروبية الخبيثة، وخصوصا من فلسفة الألمانى نيتشه.

هجرت جهان زوجها الأمير سيف الدين، لأنه أتخذ لنفسه زوجة ثانية، وآلت على نفسها أن "تتزوج الحرية". لكن الأمر الغريب الذى كانت تضمره فى نفسها - أنها كانت تتمنى بشدة، إن يكون لها ولد من نسل قوى، ليخدم وطنه، وأن تلد منقذًا لبلادها!!

---

(٢٤) خارج الحريم - ص ١٣٩.
(٢٥) المرجع السابق - ص ١٤٨.

فى أكثر من موضع، فى الرواية، يشـير الكاتب إلى الصراع الحضارى الذى كانت تعانيه جهان، فى بلدها تركيا. ويصـورها بأنها لم تكن شـرقية على الاطلاق، ولا كانت على الاطلاق غربية. وكانت بفضل ذكائها وطول باعها بعلم الاجتماع وأساليب السياسة، جديرة بأن تكون من زعيمات أميركا، أو من نبيلات إنكلترا، أو من سيدات العلم والأدب بباريس، "ولكنها كتركية، قضى عليها أن تقيم وسط تقاليد قديمة قاسية.... وكانت المتناقضات تتجاذب جهان، فتوقعها فى الحيرة والبلبلة..... بل طالما قاست من العذابات الروحية والعقلية أشدها، وهى تحاول أن توفق بين العناصر المتباينة، والنزعات المتناقضة. إذا الشرقى لم يتوفق فيما مضى من الزمان، فى هذا السبيل، فكيف إذا بالشرقية"(٢٦).

تقابل جهان القائد الألمانى الجنرال فون والنستين، ويعجب بها، ويرغب فى أن يتخذها زوجة له. تبادله جهان - بينها وبين نفسها - مشاعر الإعجاب، ولكن ترفض الزواج به،"لأن المرأة التركية، لا تكون سعيدة، إذا اقترنت بأوروبى". على حد تعبيرها.

وحين ترفضه زوجا، يحاول الجنرال الألمانى أن يتخذها خليلة! ترفض جهان هذه الإهانة، ولكنها تظل على صلة بالجنرال...... وتتاح له الظروف أن ينفرد بجهان، فيغتصبها..... ثم تستدرجه جهان إلى منزلها، وهناك تقضى عليه بضربة من سيف، توارثته الأسرة. وصاحت: "ذبحت الوحش الأشقر"(٢٧).

...... وفى قرية نائية، كانت جهان سعيدة، تنتظر بشغف طفلها المنشود، من (الوحش الأشقر). وكانت تؤلف كتاب "الأمة الجديدة " - وتعد "لتلك الأمة أبنها البار، ورجلها الأكبر"(٢٨)!!

---

(٢٦) خارج الحريم - ص ١٤٨.
(٢٧) المرجع السابق - ص ٢١٦.
(٢٨) المرجع السابق - ص ٢١٩.

كانت جهان نموذجًا صارخًا (للوطواط التائه)، الذى فقد انتماءه، وضل طريقه، وأحس بالضياع بين حضارتين متناقضتين. وانتهت جهان نهاية مأساوية، حين سحقتها الحضارة الغربية الطاغية، ومرغتها فى الوحل والأثم.

إذا، دفعت جهان عرضها وشرفها ثمنا للحرية التى تطالب بها، بشراسة، وبأى ثمن، فكانت – فى نظرنا – أكبر خاسرة. لقد سقطت فى هوة الضياع والإثم.

ولكنها – فى نظر الكاتب انتصرت، وحققت أهدافها!

ويختم الريحانى الرواية بقول جهان – غير آسفة على ما فعلت:

"أخذت ما أريد منه.....".

ما الذى أخذته جهان؟ ابن سفاح؟

هل صب الكاتب نقمته على الاستبداد التركى، فى بلاد الشام، بأن تشفى بحادثة اغتصاب جهان من قبل الجنرال الألمانى؟

لا يرى الباحث، فى هذه الرواية، إلا ضربا من الدس، ولعبًا على ألفاظ الحرية.

إنها دعوة صريحة، إلى التحرر والانحلال. وهى نصر باهر للحضارة الغربية، ومفاسدها، على حضارة الشرق وقيمه وأصالته.

يهدف الريحانى، من روايته أن يوجه الشرق نحو الحضارة الغربية. هو يذكرنا بطه حسين الذى يرى أن لا خلاص لبلاد الشرق إلا أن تأخذ بالحضارة الأوروبية، فى خيرها وشرها، وفى حلوها ومرها – كما يقول فى كتابه "مستقبل الثقافة فى مصر".

إنما المتأمل فى هذه الرواية – بروية –، يجد أن لها صدى جدليا، فى نفس القارئ – وردة فعل عكسية لما أراده الكاتب. تثير الرواية الاستهجان لموقف جهان والرفض لسلوكها! فتتحول إلى دعوة – غير مباشرة، وغير مقصودة – إلى التمسك بالشرف، وبقيم المجتمع الشرقى، رغم كل عيوبه! والابتعاد عن الثقافة الغربية

الغـارقـة في الابـتـذال، والتـي لا نجنى من ثـمـارها إلا الألـم والندم، والسـقـوط فـى هوة الضياع والإثم.

إعتمـدت الرواية أسلوب السـرد المفتقر إلى التسلسل المنطقى، والتـحليل العمـيق. فيها الكثير من الافتعال، لأن المؤلف يحوم فى غير جوه، وتناول موضوعًا بعيداً عن تجربته الخاصـة، وإن أعتمد على معاناة الصـراع، بين الحضارة الشرقيـة والحضـارة الغربية، التى عانى منها الكاتب، بشكل أو بآخر.

أمـا من الناحية السياسية، فتصـور الرواية صفحة قاتمة من التاريخ العثمانى، حين وقعت تركيا بين نـارين: الحلفاء أعـدائها، والألمـان أعوانها. وقد سيطر الألمان على تركيا، وسخروا دفة الحكم لصالحهم.

إن الصـراع الحضارى الذى سقط ضحيته أدباء المشرق العربى، حين تعرضوا لسطوة الحضارة الأوروبيـة، عبـر عنه هؤلاء الأدباء فى فنونهم القصصيـة، وصوروا الضياع الذى حولهم إلى (وطواط تائه). تعرض الكتّاب العـرب، فـى المهجرالأميركى إلى صـراع مماثل، وعـانوا من التمـزق النفسى بين حضـارتين. وكان النصر حليف الحضارة الغربيـة - الغـالبة، فى كثير من الأحيـان، وفى أحيان أخرى انتصرت حضـارة الشـرق وموروثاته الروحيـة. وعبـر كـل أديـب عن تجـربتـه الخـاصـة، بأسلوبه ورؤيتـه.

الفصل الثالث

صــــورة المــرأة

"الموقف الأدبى اصطلاح فنى أخص وأدق من مــوضــوع العــمل الأدبى، ومن الغرض من العمل الأدبى، أو الغاية منه. والموقف، كذلك أكثر تحديداً من التجربة الأدبية ذاتها، لأن التجربة الأدبية الصادقة، قد يتغير فيها موقف الكاتب عن موقف كاتب آخر، على حسب وعيه بها، وغرضه من تصويرها"(١).

... ويقرب معنى الموقف، من معنى (المعادل الموضوعى) على حسب ما يرى اليوت، بل إن اليوت يجعل المعادل الموضوعى مرادفا للموقف...(٢) كيف وقف رواة المهجر من المرأة؟ وكيف بدت صورتها، فى رواياتهم؟

إهتم المهجريون بكشف جوانب العلاقات الاجتماعية المختلفة، فى حدود الأسرة والمجتمع. ومن الموضوعات الأساسية التى خاضوها، فى قصصهم القصيرة، - وسبق أن تناولناها - مشكلات المرأة والظلم الاجتماعى، وقضايا الغربة والحضارة المادية. وقد توحدت رؤيتهم ومواقفهم من بعض المسائل الاجتماعية، رغم تباين نظرتهم وطرق معالجتهم. والموقف من زواج الفتاة دون إرادتها، وإرغامها على الارتباط برجل لا تبادله الشعور، أخذ منحى الرفض. وكلهم يعرى الواقع، ويكشف أخطاءه، ساعيا إلى الكشف عن أكبر مساحة من المتناقضات الحادة، بقصد إدانتها،

---

(١) مواقف أدبية - غنيمى هلال - ص ١١١.
(٢) المرجع السابق - ص ١٢٢.

فى النهاية. من خلال مجموعات القصص التى رسمت هذا الواقع، لم يتبنوا حلولاً جذرية محددة، أو إيجابية واضحة، إنما أوحوا إيحاء مركزا إلى هذه الحلول، فى سياق القص، لأن همهم كان تسليط الضوء، لإنارة الواقع بكل أبعاده السلبية.

الرواية المهجرية – فى الغالب – لم تكن مشكلات المجتمع هاجسها الأكبر، بل انطلقت نحو القضايا الكونية الكبرى، فركزت على الموضوعات الفلسفية، والميتافيزيقية.

لم تصور المرأة للتسلية والمتعة. ولم تمتلىء روايات المهجر بقصص الغرام، وسيطرة الأهواء الفردية – باستثناء الرواية الرومانسية. إن صورة المرأة تخضع لنداء الفكر، أكثر مما تخضع لإغراء العاطفة. وكثيراً ما ترد صورة المرأة فى معرض الصراع بين الجسد والروح، أو بين الرغبة والواجب.

بإمكاننا رصد عدة صور للمرأة، فى روايات المهجر، من خلال عدة محاور:

– فى الرواية الاجتماعية (خارج الحريم – أمين الريحانى).

– فى الرواية الذاتية الرومانسية (الأجنحة المتكسرة – جبران خليل جبران).

– فى الروايات الفلسفية. (مذكرات الأرقش – ميخائيل نعيمة).

كل محور من المحاور السابقة، يحتاج إلى وقفة ودراسة. وتتعاون المحاور كلها لتقديم صورة عن المرأة، فى أدب المهجر – وإن اختلفت فيها الرؤية – نطمع فى أن نقربها للقارىء، ونوضحها، قدر الإمكان.

الرواية الاجتماعية، (تقدم صورة المرأة المشتتة، الممزقة).

فى محور الرواية الاجتماعية، نرصد صورة المرأة، فى رواية (خارج الحريم) لأمين الريحانى. حملت الرواية طابع هذه المرحلة، لأنها نزعت نزعة اجتماعية، اصلاحية، توجيهية.

كتب الريحانى هذه الرواية، بهدف الدعوة إلى تحرير المرأة الشرقية - بطريقته الخاصة. إن الريحانى هو المهجرى الوحيد،الذى وجه اهتمامه إلى موضوع تحرير المرأة، بطريقة تشبه دعوة قاسم أمين؛ وإن اختلفت عنها - فى الرؤية والوسيلة.

ونرصد، فى الرواية عدة جوانب: جانب سياسى، وجانب حضارى، وجانب اجتماعى، وهو ما نركز عليه، فى هذا الفصل.

يرسم الكاتب صورة المرأة التركية المثقفة، التى تحارب على عدة "جبهات". على الصعيد الشخصى، تحارب عبودية الرجل، وعلى المستوى الوطنى والدينى، تقاوم الاستعمار الغربى من ناحية، والدخيل الألمانى، الذى يعتبر نفسه حليف تركيا - من ناحية ثانية. وتندفع نحو التضحية، فى سبيل الوطن، وتتقبل موت أشقائها، فى ساحة الحرب مؤمنة بالاستشهاد، دفاعا عن تراب بلادها.

تدور أحداث الرواية فى تركيا. والبطلة - جهان - مسلمة حسناء، تطمح إلى تحرير المرأة المسلمة، من عبودية الرجل وطغيانه. ولدت جهان فى باريس، يوم كان والدها - رضا باشا - ملحقًا عسكريًا، فى السفارة العثمانية. وكانت والدتها تتمتع بقدر من الحرية، لأن " بعلها كان يسمح لها أن تستقبل الزائرين سافرة، لأنه، وإن كان شديد التمسك بتقاليد دينه فى بلاده، فقد كان متساهلا خارجها"[(٣)].

نشأت جهان ضمن جدران الحريم، إلا أنها تربت على الأسلوب الأوروبى، فمعلمتها فرنسية، ومربيتها المانية. وكانت معجبة بكتاب نيتشه، وتترجمه بنفسها إلى اللغة التركية.

هجرت جهان زوجها، الأمير سيف الدين، لأنه لم يخلص لها، واتخذ لنفسه زوجة ثانية. وعادت إلى قصر والدها، لتمارس نشاطها الثقافى، والسياسى. وكان الوالد قلقًا على ابنته، وكان يوجه إليها تعليماته، ويلاحقها بانتقاداته.

---

(٣) خارج الحريم - أمين الريحانى - ص ١٤٨.

كتب رضا باشا رسالة إلى ابنته جهان، جاء فيها:

"يجب عليك من الآن فصاعداً ألا تخرجي سافرة أو غير مصحوبة بأحد الخدم. ويجب عليك إلا تلقى الخطب، أو تتدخلى بالسياسة، أو تكتبى المقالات فى الجرائد. وقبل كل ذلك، يجب عليك أن تمتنعى عن مقابلة الجنرال فون والنستين، وعن مراسلته"،.... قرأت جهان ما تقدم واسترسلت إلى التأمل: إن أباها مخطىء ولا شك فى أوامره، فيجب عليها أن تقنعه بخطئه، وخصوصا فيما يتعلق بالقائد الألمانى"(٤).

يتخذ الريحانى بطلته "بوقا"، ينطق بلسانه، ويعبر عن افكاره، تجاه المرأة الشرقية، وحقها فى الخروج سافرة، وأن ترفض تعدد الزوجات، وأن تقيم علاقات صداقة، مع من تشاء من الرجال - وهذا ما يشكل خطورة هذه الأفكار. تقيم جهان علاقة صداقة، مع القائد الألمانى فون والنستين، ثم تتحول العلاقة إلى إعجاب، ثم إلى حب. وترفض جهان الزواج من القائد الألمانى، كما ترفض الزواج بابن عمها.. هى آلت على نفسها "أن تتزوج الحرية."!

ويقترح عليها القائد: "ما لا يبيحه الدين، تبيحه الحرية!"(٥).

كانت جهان تتمنى أن تلد منقذا لبلادها، أن تلد طفلا من نسل قوى. وتتاح هذه "الفرصة" لجهان، يوم يغتصبها القائد الألمانى! وتقتل جهان "الوحش الأشقر"(٦)، بعد أن "أخذت منه ما تريد"!!!

وفى قرية نائية، ترزق جهان بطفلها المنشود، والذى تعده - بسعادة - لقيادة الأمة الجديدة(٧).

"أجل إن أول أمانيها وآخر أمانيها إنما هى الحرية. إما الحرية فى انتخاب زوج لها يحترم وحدانية الزواج والحب، وإما الحرية فى انتخاب أب على الأقل لولدها.

---

(٤) خارج الحريم – ص ١٤٤.
(٥) المرجع السابق ص ٢٠٠.
(٦) كان نيتشة يسمى السوبرمان (الوحش الأشقر) – فى كتابه "هكذا تكلم زرادشت".
(٧) خارج الحريم – ص ٢١٩.

فى هذه الجرأة وهذا الإقدام، ستكون جهان مثالاً شريفًا (كذا!) لنساء بلادها، وسيكون عملها المثل الأعلى لحريتها"(٨).

رؤية الريحانى لتحرير المرأة المسلمة تدعو إلى الاستهجان والدهشة. بل هى تثير أكثر من سؤال. ما الحرية التى يدعو إليها الكاتب؟

نستنتج من الرواية: دعوة إلى السفور، ودعوة إلى رفض تعدد الزوجات، وتحريض للزوجة على هجر زوجها، لو تزوج بأخرى.

ويتبنى الكاتب، دعوة غريبة هدامة - تتضاءل أمامها آراء جبران الجريئة - هى التحريض على أن تقيم المرأة المسلمة علاقة محرمة - خارج إطار الزواج - لكى تنجب طفلا، تختار هى والده "بحرية"!

فى الرواية، يتجلى البحث عن الحرية. يطرح الكاتب حلم الإنسان الدائم إلى التحرر، حلمه أن يكسر جميع القيود، وصبوته لأن يتحرر. ولكن بطلة روايته تنتهى إلى فجيعة مأساوية.

إن دعوة الريحانى ظاهرها "الحرية"، ولكن أريد بها التضليل، والتحريض. هى دعوة - كما ذكرنا فى فصل الصراع الحضارى - هدامة مغرضة، تدعو إلى الانحلال والاستهتار، والخروج على المبادىء والقيم، التى هى أساس الخلق الدينى، وركيزة محورية، فى التعاليم الإسلامية. إنها دعوة إلى الفساد، تحت ستار الحرية.

يعتمد الريحانى أسلوب المراوغة، انطلاقًا من هجومه على الدين، ودعوته إلى الحرية، خارج الدين. حين نقد الكاتب رجال الدين - فى قصصه القصيرة، لاسيما المكارى والكاهن - كان له عذره، لأن الدين، فى واقعهم، كان قد تفرغ من محتواه، وسار رجال الدين فى ركاب السلطان، واستغلوا الدين للتأثير على العامة، واستلاب

---

(٨) خارج الحريم - ص ٢٠٤.

أموالهم، وحرياتهم. وقد رفض المهجريون - ومنهم الريحاني - الطقوس والتقاليد المظهرية، وميزوا بين زيف الكنيسة وقدسية الإنجيل.

لكن مفهوم الدين، في الحضارة العربية الإسلامية، يختلف عن ذلك - وهو، في جوهره، يدعو إلى الحرية والعدل والمساواة، ويرفض الظلم والقمع والاضطهاد. والكاتب يخلط بين مظاهر التخلف، وبين الثوابت. ويصور الدين مسؤولا، عن ظلم المرأة واضطهادها، في المجتمعات الشرقية.

ويوجه الريحاني نقداً لاذعا، لجميع الأديان، وموقفها من المرأة:

".... ما الفائدة من تعدد الأنبياء، ومن الازدياد، وكلهم واحد فيما يتعلق بالمرأة؟ الحب - الرحمة - العدل - كلها يتفضل بها الرجل على المرأة، كلها صدقة منه، شرقيًا كان أو غربيًا، نبيًا كان أو شاعراً أو حمالاً. - لا تصحب المرأة إلا والسوط معها"(٩).

يخلع الريحاني على روايته دسا خفيا، يحمل من الدهاء معاني لا تحصى!

وفي الرواية جانب سياسي، يستعرض فيه الكاتب تسلط الألمان على الحكم، في تركيا، والهزيمة السياسية والنفسية التي لحقت بالشعب التركي. وربما تساءل الدارس، هل اتخذ الكاتب جهان - التي وقعت فريسة لمطامع الجنرال الألماني - رمزاً لتركيا - التي وقعت في براثن الدولة الألمانية؟ قد نخرج بهذا التأويل الإيحائي الرمزي، لكن الريحاني - على الأرجح - كان يرمي إلى هدف اجتماعي مباشر - على مستوى الواقع.

وأمين الريحاني لا ينعتق من سيطرة أستاذيه، داروين، ونيتشه، ويبشر بالسوبرمان، بقوله: وقد يأتي يوم يشاهد فيه أبناء الأرض رجل المستقبل العظيم، وقد ترقت فيه القوى الحيوية كلها، أي القوى الحيوانية، والبشرية، والإلهية، إلى منتهى الدرجات... فالإنسان مركب من هذه القوى كلها، وهي كامنة فيه إلى الأبد...(١٠)

---

(٩) خارج الحريم - ص ٢٠٩.

(١٠) أمين الريحاني - بقلم جميل جبر - بيروت - ١٩٤٧ - ص ٥١.

وتوحى لنا روايته، بأن القائد الألمانى، هو نموذج للسوبرمان الذى يبشر به نيتشه، والذى يستقطب إعجاب الكاتب - من خلال بطلته جهان.

الريحانى، فى موقفه من المرأة - قطع جذوره بالتراث العربى، وألغى تاريخه، واعتبر الحرص على القيم نوعا من التخلف. إنه ابن الحضارة الأوروبية، التى تبدو آثارها واضحة، فى أفكاره ومعتقداته. وصورة المرأة عند الكاتب، تكونت من وحى قراءاته فى الأدب الإوروبى، ومن تأثره بالنزعة الرومانتيكية، التى تعطى الأولوية للعاطفة، وتؤثر الخيال والحرية، والنزعات التى تعمل على تأكيد ذات الفرد، وأطلاق العنان لنوازعه، ونزواته. والمرجح، أن الريحانى تأثر - فى هجومه على الدين - بكتّاب الغرب، ودعوتهم إلى الحرية والتنوير، خارج الدين، لأنه يستلب من الإنسان وعيه، وقدرته على مواجهة المشكلات. ويذكرنا موقف الريحانى، بموقف طه حسين، الذى لا ينقد مظاهر التخلف، ولكنه يدين "الثوابت"، ويراها مسؤولة عن تخلف المجتمع، ويربط النهضة بالاطاحة بهذه الثوابت بعيداً. "وإذا كان (طه حسين) يرى الخلاص متمثلا فى الحياة الباريسية، فإن وسيلته إلى هذا الخلاص، كانت امرأة من باريس"(١١).

ويريد الريحانى، للمرأة الشرقية، أن تتمرد على وضعها المحافظ، وأن تقلد المرأة الغربية، فى استهتارها وانحلالها.

وأمثال الريحانى وطه حسين وضعوا البذور الأولى "للتطرف الذى انتهى إليه ادونيس ومن معه، ممن يدعون إلى نهضة خارج الدين"، ويرونه من "الثوابت التى تعنى الجمود والوقوف ضد عجلة التغيير"(١٢).

إن المرأة، فى الرواية - تمثلها جهان - شخصية ممزقة، مشوشة. هى تتحلى بالأناقة والجمال، وتتكلم اللغات الأجنبية، وتلقى الخطب السياسية، وتنشر المقالات

---

(١١) راجع الوسطية العربية - ج٤ ص ٢١٧.
(١٢) المرجع السابق - ص ٢١٥.

فى الصحف، وتترجم كتاب نيتشه، من اللغة الألمانية، وتظهر سافرة، وتصادق القائد الألمانى، ولكنها - فى الحقيقة - شخصية عاجزة، مليئة بالعقم والخواء. إنها خاوية من الداخل، وتحمل بذور هزيمتها، منذ البداية.

تعانى المرأة الضياع؛ مشتتة بين قيود المجتمع، وسيطرة الأب، من ناحية، وسعيها إلى الحرية والتفرد، من ناحية ثانية. إنها امرأة متآكلة، لفشلها فى مجتمع، ترفض اختياراته، وتفتقد فى نفس الوقت،ان تحقق اختياراتها فيه. ولا تجد سوى اللجوء إلى الزيف، والانحراف، ثم الانتقام! تعيش جهان فى عالم ترفض عطاءه، وتتظاهر، منافقة، بقبوله. هى تعيش فى عالم زائف، وتدرك أنها غير صادقة مع نفسها، لذا هى غير صادقة مع الآخرين. يخيل إليها أن تقليدها للمرأة الغربية، وتمردها على وضعها، كامرأة شرقية، يسير بها إلى الحرية المنشودة؛ ولكن ثورتها تنقلب إلى تهور أعمى، فتقع فى قبضة الضياع والإثم. إنها ضحية الصراع الحضارى، الذى تناولناه فى فصل خاص به، فى هذا البحث.

ينطبق على تكنيك الرواية الاجتماعية، النقد الموجه إلى القصة القصيرة، من حيث اعتماد أسلوب السرد المباشر. وتناول الرواية لمشكلات المجتمع، يجعل القاص ينبرى ليقف واعظا. والوعظ يعطل التسلسل الحدثى. كما أن تقرير المعنى، عند رسم الصراع فى أعماق الشخصية، بدلا من تجسيمه فى حدث متكامل، له وحدته وذاتيته، أضعف الرواية.

استخدم الكاتب الأحلام، وصورها كجزء من الواقع النفسى، كحلم جهان بالنساء المتشحات بالسواد، والراسفات بالسلاسل والأغلال؛ يطلبن منها (تضحية أو انتقامًا).

وجاءت شخصيات الرواية مهزوزة متداعية، تفقد إرادتها أمام الحاكم الألمانى. فالشخصيات التركية، سياسية كانت، أو عسكرية، تخضع لسلطة الألمان. وتحاول بطلة الرواية - فى أكثر من موقف - أن تستغل جمالها، وإعجاب القائد الألمانى بشخصها، لكى تتوسط لدى القائد، لمصلحة والدها أو أخيها أو ابن عمها.... مما يسهل الإيقاع بها - فيما بعد - فتسقط فى هوة الضياع والإثم. وقد اكتشف الجنرال

نقاط ضعفها و "أقسم بالله أنها له، في كل حال. فإذا أبت أن تكون زوجة له، أو خليلة، فستكون فريسة لشهواته، ولو يومًا واحدًا. إنها خارج الحريم، ولكنها ليست خارج الأنوثة، التي يستطيع إذلالها. فهي في قبضته..."(١٣).

ولكن من ناحية أخرى كانت جهان تخطط لأمر! هي تسعى إلى "تحقيق حلمها الذهبي، وفيه اسمى ما يتوق إليه قلب امرأة..... إن ما يظنه نصراً له، سيكون نصراً باهراً لها. ستذهب إليه، فتطلب العفو عن أبيها، وتتركه يفعل ما يشاء. ستستسلم راغبة، وهي تظهر أنها أسيرة....."(١٤)!

إن جهان – في سعيها إلى الحرية – إنما تسعى إلى الفسق بكامل إرادتها!!

شخصيات الرواية تنتهي نهاية مأساوية، فإما أن تصاب بالاحباط والفشل والضياع: كجهان، وإما أن تنتهي بالموت والتصفية: كوالد جهان وشقيقها، والقائد الألماني.

وظف الكاتب الحوار ليكشف عن أفكار الشخصيات، ودوافعها. وجاء الحوار أحيانًا، استفزازيًا، هجوميًا، صريحًا، يقرب من الابتذال:

يقول الجنرال الألماني:

– إن امنيتك أيتها العزيزة جهان، هي أمنيتي. وإن في إمكان كل منا أن يجعل الآخر سعيداً. فلماذا التردد؟ تقولين أنك لا تقترنين بأحد من أبناء امتك، وترفضين الآن قلباً أقدمه لك.

– أرفضه آسفة، حزينة.

– إنك تصانعين.

– إني مخلصة.... فيما أقول..... أنا متزوجة من الحرية.

– كلام.

---

(١٣) خارج الحريم – القصة والرواية – ص ٢٠٢.

(١٤) المرجع السابق – ص ٢٠٥.

– حقا ما أقول، صدقنى.

–........ أنت زوجة الحرية، فأجعلينى إذن شريكها.

– ما فهمت.

– ما لا يبيحه الدين، تبيحه الحرية. فما الذى يمنعك إذن من أن تكونى لى، ولو إلى حين؟ ... إنك تجهلين معنى الحرية.

– هذا من سوء حظى أيها الجنرال. على أن ما تعرضه على لا يليق.........

–....... إذا كنت لا تحبين أن تكونى زوجتى، فلم لا تكونى خليلتى؟"(١٥).

* وأحيانًا يأتى الحوار داخليًا، مع النفس؛ فيجسد العزلة التى تعانى منها الشخصية، ويكثفها، كما يجسد القهر المتراكم، فى الأعماق.

وهذا الحوار الداخلى، يظهر أحكاما صريحة، واعترافات قاسية، متحررة، منزوعة القناع. ويظهر الحقيقة، بعيداً عن النفاق والهروب المستحيل، من الذات.

".... (فإن خفتم ألاّ تعدلوا فواحدة). قرأتها مرة أخرى وهى تردد: فواحدة! واحدة! وما عسى أن يكون عدل الرجل نحو المرأة؟ أيسمح له النبى بأربع زوجات، ثم يسأله أن يكون عادلا؟ إن هذا تنازل منه وتلطف"(١٦).

"ماذا يقول والدى عندما أراه؟ أخادعه؟.... سأنبئه بالحقيقة..... فالجزء المهم منها، إنما هو الحرية....... التى جعلت جهان أما! أيفهم أبوها يا ترى ويصفح عنها؟"(١٧).

وتأرجح الكاتب – فى روايته – بين اتجاهات عدة، الواقعية والرومانسية والخطابية، مما جعل الرواية تضيع فى غمارها، وتتسرب فى مسالكها.

---

(١٥) خارج الحريم – ص ٢٠١.
(١٦) المرجع السابق – ص ٢٠٨.
(١٧) المرجع السابق – ص ٢٠٨.

أمـا ما تعـانيه جهـان من ازدواج فى الشخصية، فقد تنـاولناه، باستفـاضـة، فى فصل الشخصية.

* * *

كتب الريحـانى رواية اجتـمـاعـيـة أخـرى، عـام ١٩١٥، بعنوان (زنبـقـة الغـور) – ويذكرنا العنوان ب رواية بلزاك – الزنبقة السوداء.

وهدف الكاتب من هذه الرواية، محاربة الآفات الاجتماعية، والتعرض للاكليروس.

تدور أحداث الرواية فى فلسطين؛ وتكشف أمـراض المجـتـمـع الخـفـيـة، لاسـيـمـا الفساد الخلقى، المتفشى فى الأديرة.

يصـور الكاتب المرأة ضـعيفة مقـهورة؛ تقع ضحيـة بائسة لأطـمــاع الرجل. وليس أى رجل، بل هـى تتـعـرض للاغـتـصــاب من قـبل الرهبـان، تارة، أو أحـد أقـاربهم، تارة أخرى. إنها مأساة الفتاة الجميلة اليتيمة، الفقيرة؛ التى تقودها الظروف إلى الدير. وهناك، بدل أن تجد الأمان، تكون الذئاب البشرية لها بالمرصاد. المرأة، فى هذه الرواية ذليلة، مستضعفة. هـى ساذجة جاهلة، تصدق وعود الرجل، إلى أن تقع فريسة سهلة. ثم يتخلى عنها الرجل بنذالة، وخسة. إن صورة سارة ومريم، تشبه إلى حد بعيد صورة مارتا – الضحية، التى صورها جبران فى قصة (مارتا البانية).

يتوه فكر الكـاتب، بين السـخــط على المـرأة السـاقطــة، والدفاع عنهــا. وهو – فى روايته – لا يستقطب من حياة المرأة (سارة، ومريم) سوى الزلل والانحراف.

وهو يصور الشخوص من الخارج، دون محاولة التعمق لفهمها. بالإضافة إلى أنها شخصيات غير سوية. وحين يرسم الرهبان، متمادين فى طريق الانحراف وممارسته، نجد الشخصيات تقترب من الشذوذ.

إن استـهداف الوعظ، فى الرواية، جـعلها تقع فى قـبضـة المصـادفـات القدرية، المكررة، والمفتعلة، والاهتمام بالمغامرات الغرامية. وتدخل المؤلف، على لسان شخصياته،

حينا، وفى السرد حينا آخر. وجاءت الرواية مثقلة بالوعظ وبالحلول المفتعلة؛ وبدت العبارة ركيكة، مضطربة.

وتظهر فى الرواية سذاجة فنية؛ ونلمح فيها فجاجة التجربة. كما يعوزها العمق فى تحليل الشخصيات. وتعلو فى الرواية رنة الخطابة، والإكثار من أسلوب الاستفهام والتعجب. ويرجع ذلك إلى أنها من بواكير ذلك الفن، فى الأدب العربى الحديث.

ورغم ثقافة المؤلف، إلا أن الرواية لا تزيد قيمة عن روايات التسلية، المترجمة أو الموضوعة، فى تلك الفترة.

ركز الريحانى على المشكلات الاجتماعية والخلقية، وأغفل النواحى الفنية. فجاءت الرواية وقد "خلت لحمتها الروائية من التماسك المنطقى. وافتقر لونها المحلى إلى وضوح مميز، عدا أن التلقين المدرسى طغى على أشخاصها، وطمس طابعهم، فى أكثر المواقف"(١٨). ولذا كان نجاح الرواية محدوداً.

صورة المرأة فى الرواية الرومانسية: (الأجنحة المتكسرة)

"إن المرأة التى تمنحها الآلهة جمال النفس، مشفوعا بجمال الجسد، هى حقيقة ظاهرة، غامضة، نفهمها بالمحبة، ونلمسها بالطهر؛ وعندما نحاول وصفها بالكلام، تختفى عن بصائرنا، وراء ضباب الحيرة والالتباس"(١٩). (جبران)

إن مجموعات جبران القصصية حملت البذور الأولى، لما جاء فى روايته (الأجنحة المتكسرة) عن المرأة. ما جاء فى "مضجع العروس" و "وردة الهانى" و"صراخ القبور" – عن إجبار الفتاة على الزواج بمن لا تحب، تقدم ما جاء بعد ذلك، فى الرواية. بل إن بعض القصص القصيرة قد أدت ما غفلت عنه الرواية. إلا أن صورة المرأة تختلف

---

(١٨) أمين الريحانى – جميل جبر – ص ٦٣.
(١٩) جبران – مجلة المكشوف ١٩٣٧ – العدد١١١ – (ميكروفيلم).

في القصة، عنها، في رواية الأجنحة المتكسرة. ففي "صراخ القبور" و "مرتا البانية"، صور جبران المرأة عاجزة، سلبية، لا تحرض، ولا تفعل، ولا تحتج؛ هي ضعيفة، مستسلمة بخضوع وذل، دون أن تعي موقفها وتختاره. أما في الرواية فنرى وجها آخر للمرأة. انها نافذة الضوء، وسط قتامة الضباب، واليأس. هي المحرض على التضحية، وهي المعراج إلى التسامي، رغم الموقف السلبي الذي وضعت فيه، مجبرة. هي أشبه ببطل التراجيديا الأغريقية، تعيش الصراع، مشدودة بين قطبين، وتعاني مرارة الاختيار الصعب. المرأة تعي ما وقع عليها من ظلم، واضطهاد؛ ولكنها تختار، ببسالة، الموقف الصعب، فتضحي. وهي تعي فداحة تضحيتها. هي تعلم أنها تسير بخطى بطيئة نحو الانتحار؛ ولكنها مطمئنة لاختيارها الموجع.

تتلخص أحداث الرواية، في قصة حب "الفتى" لسلمى كرامه. ومأساة هذا الحب.

جاءت الرواية رومانتيكية الاتجاه، تنقل رؤى الرومانطيقيين، وتتأثر بطرائقهم الفنية.

تذكرنا الأجنحة المتكسرة برواية (زينب)، سيطر الحب عليها، وحولها إلى لوحات، تصف اللوعة والهيام والنجوى؛ وتكثر فيها المواقف الرومانسية. ولكن اختلفت الروايتان في عدة نقاط[٢٠]. نشير هنا، إلى أن زينب - رغم أنها كتبت في مصر - فهي تدور في جو غربي؛ فانساقت مع العواطف واللقاءات المحمومة بين حامد وزينب. أما الأجنحة المتكسرة - فرغم أنها كتبت في أميركا، فهي تدور في جو شرقي، وتحافظ على عذرية العاطفة وطهر اللقاء.

صورة سلمى، في الأجنحة المتكسرة، تحمل الكثير من صفات النبل والرفعة، وهي إلى جانب الجمال الجسدي، وما فيه من لين ورقة - والذي رسمه المؤلف، بكل تفصيل ودقة - هي تتمتع بالشجاعة، والصبر، والإرادة القوية، وتتحلى بالشرف، والأخلاق الكريمة، والسمو الروحي. وهي على درجة من الحكمة والثقافة، فقد كانت

---

(٢٠) راجع تفاصيل ذلك مع الرواية الرومانسية.

"كثيرة التفكير، قليلة الكلام"، وكانت تتباحث مع الفتى، ويتبادلان الآراء في مرامي الكتب التي يقرآن، وما تنطوي عليه من الصور الخيالية، والمبادئ الاجتماعية، وعن منزلة المرأة، وتأثير الأجيال الغابرة في أخلاقها....، وانتقدت مرة الكتاب والشعراء، لأنهم "يحاولون إدراك حقيقة المرأة، ولكنهم للآن لم يفهموا أسرار قلبها، ومخبآت صدرها، لأنهم ينظرون إليها من وراء نقاب الشهوات، فلا يرون غير خطوط جسدها..."(٢١).

يرفض بعض الدارسين موقف سلمى، وينعتونها بالضعف والسلبية، والتخاذل، في الدفاع عن حبها؛ ويستهينون بتضحيتها، التي لا طائل تحتها، ولا تخدم أحداً، ويؤثرون المرأة "القوية"، التي تصلح أن تكون قدوة للفتاة الشرقية(٢٢). مثل هؤلاء المنتقدين يغضون الطرف، عن الصراع المعتمل في نفس المرأة، ويغفلون أهمية اختيارها الصعب.

يصور جبران سلمى، راسماً جمال جسدها، وجمال روحها، بقوله:

"إن الجمال في وجه سلمى، لم يكن منطبقًا على المقاييس التي وضعها البشر للجمال، بل كان غريبا كالحلم أو كالرؤيا، أو كفكر علوي لا يقاس ولا يحد، ولا ينسخ بريشة المصور، ولا يتجسم برخام الحفار. جمال سلمى لم يكن في شعرها الذهبي، بل في هالة الطهر المحيطة به. ولم يكن في عينيها الكبيرتين، بل في النور المنبعث منهما......

جمال سلمى لم يكن في كمال جسدها، بل في نبالة روحها، الشبيهة بشعلة بيضاء متقدة، سابحة بين الأرض واللانهاية. جمال سلمى كان نوعا من ذلك النبوغ الشعري، الذي نشاهد أشباحه في القصائد السامية، والرسوم والأنغام الخالدة. وأصحاب النبوغ تعساء، مهما تسامت أرواحهم، تظل مكتنفة بغلاف من الدموع.......

---

(٢١) الأجنحة المتكسرة – ص ١١٥.

(٢٢) راجع – رأى ميخائيل نعيمة – الفنون – ج٤ – السنة الأولى – تموز ١٩١٣ – والنثر المهجري ج٢ – عبد الكريم الأشتر

والكآبة كانت وشاحا معنويا، ترتديه فتزيد محاسن جسدها هيبة وغرابة، وتظهر أشعة نفسها من خلال خيوطه، كخطوط شجرة مزهرة، من وراء ضباب الصباح"(٢٣).

تدور الرواية فى إطار من التقاليد الشرقية؛ ترضى البطلة بالزواج من ابن أخ الكاهن، إذعانا لأمر والدها؛ وتصون عرضها، وتحافظ على شرف زوجها، رغم استهتاره وانحلاله، وإهماله لها، وهدر مشاعرها وكرامتها. تصرح سلمى بألم:

"إن زوجى لا يحفل بى، ولا يدرى كيف أصرف أيامى. فهو مشغول عنى بأولئك الصبايا المسكينات اللواتى تقودهن الفاقة إلى أسواق النخاسين. فيتعطرن ويكتحلن، ليبعن أجسادهن بالخبز المعجون بالدماء والدموع"(٢٤). ورغم استهتار الزوج، تظل سلمى وفية للعلاقة الزوجية. وتضحى بحبها وبقلبها، فى سبيل سمعتها وعفافها.

تحاور حبيبها بذكاء ونبل وطهر، وتقنعه بوجهة نظرها - حين ترفض طلبه، أن يهربا معا، إلى ما وراء البحار، وذلك حفاظا على السمعة والشرف؛ وتكون سلمى هادى حبيبها إلى التسامى.

يحرض الفتى محبوبته على الفرار معه، بعيداً عن المطران بولس، وظلمه:

"..... قومى يا سلمى نذهب من هذا المعبد الصغير، إلى هيكل الله الأعظم. هلمى نرحل من هذه البلاد وما فيها من العبودية والغباوة، إلى بلاد بعيدة لا تطالها أيدى اللصوص، ولا يبلغها لهاث الأبالسة. تعالى نسع إلى الشاطىء مستترين بوشاح الليل، فنعتلى سفينة تقلنا إلى ما وراء البحار...."(٢٥).

---

(٢٣) الأجنحة المتكسرة - ص ٤٩ - ٥٠.
(٢٤) المرجع السابق - ص ١٢١.
(٢٥) المرجع السابق - ص ١٢٥.

ترفض سلمى، بحزم، دعوة حبيبها، وتتخذ قرارًا حكيمًا. وتجيب بتجلد يشوبه الألم:

".... أنظر إليّ لأريك الشعلة المقدسة التى أوقدتها السماء بين رماد صدرى.... أنت تعلم بأننى أحبك محبة الأم وحيدها، وهى المحبة التى علمتنى أن احميك حتى ومن نفسى. هى المحبة المطهرة بالنار، التى توقفنى الآن عن اتباعك إلى أقاصى الأرض، وتجعلنى أميت عواطفى، وميولى، لكى تحيا أنت حرًا نزيها... إن المحبة المحدودة تطلب امتلاك المحبوب. أما المحبة غير المتناهية، فلا تطلب غير ذاتها"(٢٦).

درج متصوفة المسلمين على أن يتخذوا من حب المرأة معراجًا إلى الحب الإلهى. وركزوا فى ذلك على الحب العذرى. ويتدرج العاشق من حبه العذرى، حتى يصل إلى حب المطلق، ويفنى فيه(٢٧).

وفيما يشبه هذا السمو تعرف سلمى المحبة، بأنها "... المحبة التى تولد فى أحضان اللانهاية، وتهبط مع أسرار الليل، فلا تقنع بغير الأبدية، ولا تستكفى بغير الخلود، ولا تقف متهيبة أمام شىء سوى الألوهية"(٢٨).

وفيما يشبه هذا السمو، يعبر الفتى عن مشاعره، نحو المحبوبة:

"..... سلمى كرامه أعز من الصديق، وأقرب من الأخت، وأحب من الحبيبة. صارت فكرًا ساميًا يتبع عاقلتى، وعاطفة رقيقة تكتنف قلبى، وحلما جميلا يجاور نفسى"(٢٩).

ذكرنا أن الرواية تحكى قصة حب الفتى لسلمى. لكنها، فى الواقع تقوم على فكرة الصراع بين الحب والواجب. وتذكرنا بقصص الحب العذرى – فى التراث

---

(٢٦) الأجنحة المتكسرة – ص ١٢٦.
(٢٧) الوسطية العربية – ج٤ – ص ٣٩٣.
(٢٨) الأجنحة المتكسرة – ص ١٢٦.
(٢٩) المرجع السابق – ص ٦٠.

العربى – حيث يكون الحب معراجا للتسامى؛ كما تذكرنا بالمسرح الفرنسى فى عصر الإحياء، أو (الرونيسانس)، حيث قامت مسرحيات راسين وكورناى على موضوع الصراع بين الحب والواجب. وتكون الغلبة – فى هذا الصراع – للواجب دائمًا، وتضحى البطلة بقلبها، حفاظا على الواجب، والشرف والسمعة.

ونرى فى سلمى نموذجًا من اندروماك[٣٠]. فى حين يرى بعض النقاد – فى سلمى – نموذجًا من جرازييلا، حبيبة لامارتين؛ ويعتبرون جبران، فى رواية الأجنحة المتكسرة متأثرًا مباشرة بالكاتب الفرنسى، استنادًا إلى أنها تحكى قصة حبه الفاشلة، وتنتهى بموت البطلة[٣١].

* * *

اللوحتان، على جدار المعبد، تمثلان نموذجين من النساء.

الأولى "... عشتروت، ربة الحب والجمال، جالسة على عرش فخم، ومن حولها سبع عذارى عاريات، واقفات بهيئات مختلفة، فالواحدة منهن تحمل مشعلا، والثانية قيثارة، والثالثة مبخرة، والرابعة جرة من الخمر، والخامسة غصنا من الورد، والسادسة أكليلا من الغار، والسابعة قوسا وسهما، وجميعهن ناظرات إلى عشتروت، وعلى وجوههن سيماء الخضوع والامتثال".

أما اللوحة الثانية، فتمثل "يسوع الناصرى مصلوبا، وإلى جانبه أمه الحزينة، ومريم المجدلية، وامرأتان ثانيتان تنتحبان"[٣٢].

نموذجان يقفان على طرفى نقيض، ويكسبان الرواية قدرًا من حدة الصراع.

---

(٣٠) بطلة مسرحية (اندروماك) للكاتب الفرنسى راسين.
(٣١) Lamartine - Graziella
(٣٢) الأجنحة المتكسرة – ص ١١٢.

تمثل عشتروت ووصيفاتها العاريات نموذج المرأة الأنثى، إنها رمز الجمال والأنوثة الطاغية. وتمثل مريم العذراء، الباكية ابنها المشدود على خشبة الصليب، نموذج المرأة الأم، إنها رمز الأمومة والطهارة والنقاء والتضحية.

تمثل اللوحتان الصراع المحتدم فى نفس الشخصية: إنه الصراع بين حب الجسد، واشتهاء الحبيبة الأنثى، من ناحية، والحب العذرى الطاهر وما يحمله من ألم وحرمان من ناحية ثانية. ويحسم الصراع لصالح النموذج الثانى. إنه حب أمومى كما عبرت عنه سلمى، صراحة: "أنت تعلم بأننى أحبك محبة الأم وحيدها، وهى المحبة التى علمتنى أن أحميك حتى ومن نفسى"(٣٣).

وكان تعبير سلمى عن هذا الحب يتمثل بقبلات ولمسات (أمومية)، فالحبيب يقبل يدها "متبركا"، وسلمى تقبل مفرق شعره بحنان:

"... ولما اخذت يد سلمى ووضعتها على شفتى متبركا، دنت منى، ولثمت مفرق شعرى، ثم عادت فارتمت على المقعد الخشبى، واطبقت أجفانها، وهمست ببطء:

أشفق يا رب وشدد جميع الأجنحة المتكسرة"(٣٤).

وكانت سلمى تتطهر بدموعها، وتطلب معونة السماء:

".... ساعدنى لأكون قوية، فى هذا الصراع المميت، واسعفنى لأبقى أمينة وطاهرة، حتى الموت... لتكن مشيئتك يا رب..."(٣٥).

وعبر الفتى عن هذا الحب الأمومى، حين شرع قلبه للقارئ: "ذهب الربيع وتلاه الصيف، وجاء الخريف، ومحبتى لسلمى تتدرج من شغف فتى فى صباح العمر بامرأة حسناء، إلى نوع من تلك العبادة الخرساء التى يشعر بها الصبى اليتيم، نحو روح أمه الساكنة فى الأبدية......

---

(٣٣) الأجنحة المتكسرة - ص ١٢٦.
(٣٤) المرجع السابق - ص ٨٩.
(٣٥) المرجع السابق - ص ٨٦.

والولع الذى كان يستدر الدموع من عينى، قد انقلب ولها يستقطر الدم من قلبى"(٣٦).

تمثل سلمى القيم الرومانسية، التى تبشر بها الرواية.

تبدو المحبوبة أقرب إلى شخصية أسطورية، لشدة مبالغة الكاتب فى تضخيم صفاتها.

فهى نموذج للمزايا التى يقدسها الرومانسيون.

- تتميز سلمى بجمال بالغ. هو جمال يجمع بين الأنوثة الطاغية، وجمال الخلق وشفافية الروح. وقد أبدع الكاتب فى رسم هذا الجمال وتمجيده.
- تبدو سلمى طيبة، بريئة. هى تحب الناس وتتعاطف معهم. تشفق على التعساء والضعفاء، حتى الغانيات "الصبايا المسكينات، اللواتى تقودهن الفاقة إلى أسواق النخاسين.."(٣٧) كما أن سلمى بريئة، طهور، تتسامى فى حبها، ولا تخالجها نزعات الجسد، أو رغبات الشهوة. وجميع لقاءاتها مع حبيبها تتميز بالبراءة المفرطة، والرقى الروحى.
- سلمى على جانب كبير من الذكاء، والحكمة. وهى فتاة مثقفة، تناقش الفتى فى موضوعات أدبية وثقافية واجتماعية، وهى ذات ذوق مرهف، ونقد هادف.
- تبدو سلمى سلبية، مستسلمة، ضعيفة. ولكنها فى الحقيقة شجاعة، وتتمتع بقوة نفسية كبيرة، تحميها، وتحول بينها وبين الانحراف، والانسياق وراء شهواتها، أو إغراء حبيبها بالفرار معًا، إلى ما وراء البحار. وهذه القوة هى التى دفعتها إلى الاختيار الصعب، بالتخلى عن حبها فى سبيل الشرف والعفة.
- كانت سلمى تقية ورعة. والقوة التى تتحلى بها كانت نابعة من إيمانها. وحين اختارت التضحية بحبها، كان اختيارها، فى المعبد، وهى راكعة أمام صورة المسيح طالبة من الله، أن يمدها بالقوة، لتبقى طاهرة شريفة، حتى آخر العمر.

---

(٣٦) الأجنحة المنكسرة - ص ٩٣.
(٣٧) المرجع السابق - ص ١٢١.

- تمتعت سلمى بالوفاء والإخلاص والاستقامة. وقابلت استهتار زوجها، وتجاهله بالصبر والتحمل. وظلت وفية للعلاقة الزوجية، مخلصة للروابط العائلية.

هذه هى صورة المرأة، كما رسمتها الأجنحة المتكسرة. لقد جعلت من سلمى نموذجا ثابتا للشخصية الرومانسية، الخالية من المتناقضات، والتى يقدسها الرومانسى ويمجدها.

* * *

تأخذ الأمومة حيزا كبيرا من اهتمام جبران. ويرى أن كل شىء فى الطبيعة يرمز ويتكلم عن الأمومة. وإن "أعذب ما تحدثه الشفاة البشرية، هو لفظ (الأم)، وأجمل مناداة، هى: يا أمى..... الأم هى كل شىء فى هذه الحياة، هى التعزية فى الحزن، والرجاء فى اليأس، والقوة فى الضعف، هى ينبوع الحنو والرأفة والشفقة والغفران، فالذى يفقد أمه يفقد صدرا يسند إليه رأسه، ويدا تباركه وعينا تحرسه..."(٣٨)..... وأم كل شىء فى الكيان هى الروح الكلية الأزلية الأبدية المملوءة بالجمال والمحبة".

لا شك فى أن فقد جبران لأمه، فى مطلع شبابه - بعد أصابتها بداء السل - ترك جرحًا غائرًا، فى قلبه. ولا نستبعد أن تتحول عاطفة الكاتب الجياشة، نحو أمه، باتجاه سلمى، فى عملية انزياح وتعويض.

الموقف الذى تبناه جبران من المرأة، موقف الدفاع والتأييد، وموقف الحب والاحترام والتقدير. صورها أنثى جميلة - خلقًا وخلقًا، وصورها أما رؤوما تتدفق حنانا.

وفى كلا الحالين، جثم جبران أمامها بخشوع، راكعا فى هيكلها، يحرق بخوره الممزوج بدموعه، على عتبات محرابها المقدس. وسخر لخدمة المرأة اللفظة المدهشة، والصورة المبتكرة، والنبرة الموسيقية، فتحولت الأفكار عنده عواطف دفاقة، يعبر عنها بحرارة الرومانسى الذى لا يرى إلا نفسه وأوجاعها، ولا يسير إلا فى ركب أشواقها المستوحشة.

صورة المرأة فى الرواية الفلسفية: مذكرات الأرقش

تدور أحداث الرواية، فى مدينة نيويورك، فى مقهى صغير، يرتاده الزبائن العرب. والبطل شخصية غريبة الأطوار. هو فاقد الذاكرة، مجهول الاسم، والنسب والهوية، والجنسية؛ يعيش وحيداً، لا منتمياً، منقسماً، غريباً.

قصد المقهى ليعمل فيه خادماً، مقابل قوته. وقد أطلق عليه صاحب المقهى لقب (الأرقش) بسبب وجهه المجدور "كخشبة نخرها السوس".

والرواية تجمع بين السيرة الذاتية، والرواية النفسية، والرواية الفلسفية، وتستفيد من عناصر الرواية البوليسية.

والحدث المهم الذى تقوم عليه الرواية - ولا يكشفه الكاتب إلا فى النهاية - التى تصلح أن تكون بداية؛ هذا الحدث هو جريمة غامضة ارتكبها البطل، ثم اختفى. لقد ذبح الأرقش عروسه، ليلة الزفاف، وترك قرب الجثة، الغارقة فى دمائها، قصاصة صغيرة كتب فيها:

"ذبحت حبى بيدى، لأنه فوق ما يتحمله جسدى، ودون ما تشتاقه روحى"(٣٩).

ما الدافع لارتكاب تلك الجريمة الغامضة،التى تكلمت عنها الصحافة بحيرة ودهشة:

"جريمة لا سابقة لها بين الجرائم. عريس يذبح عروسه فى الليلة الأولى من شهر العسل. أهى الغيرة أم الجنون أم ماذا؟"(٤٠).

ما الدافع وراء هذه الجريمة؟ كيف نظر الأرقش إلى المرأة، ليذبحها ليلة الزفاف؟

---

(٣٨) الأجنحة المتكسرة - ص ١٠٢.
(٣٩) مذكرات الأرقش - ص ١٣٤.
(٤٠) المرجع السابق - ص ١٣٢.

يستطيع الدارس إن يستنتج أكثر من دافع وراء هذه الجريمة الغامضة:

١ – دافع نفسى.

٢ – دافع فلسفى، ميتافيزيقى.

الدافع النفسى :

ذكرنا أن الأرقش شخص غريب الأطوار. هو شخصية مركبة. يبدو، فى الظاهر ساذجًا بسيطًا، محتقرًا، يعمل خادمًا فى مقهى، لا يبالى بما يدور حوله، ويعانى من أزمة نفسية، وأزمة روحية، ويحس بقدر كبير من الغربة. وكان الاغتراب أحد وجوه أزمته ومعاناته.

تشكل نغمة الغربة بعداً مهماً، فى الرواية، وهو بعد عميق متغلغل. هو اغتراب مركب: اغتراب عن الجماعة، واغتراب عن الذات، واغتراب عن الأنثى.

اشتقت كلمة الاغتراب من الكلمة اللاتينية (alienatio).

ونجدها فى اللغة الفرنسية والإنجليزية - alienation - alienation

وجميعها مأخوذة من الكلمة اللاتينية: alienus

بمعنى الانتماء إلى الآخر(٤١).

أما الاغتراب فى العربية، فنجده قد أكتمل معناه فى كلمة (غربة)(٤٢)، وهى تستعمل فى سياقات عدة. وهى ليست فكرة دخيلة على الإسلام، بل وجدت فى صميم الفكر الإسلامى(٤٣). وهى فى السياق الدينى، تعنى انفصال الإنسان عن الله.

---

(٤١) راجع الاغتراب – د. محمود رجب – منشأة المعارف – ص ٣٣.
(٤٢) المرجع السابق – ص ٣٤.
(٤٣) الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر – نبيل إسكندر – ص ٣١.

وقد عبر عن هذه الفكرة قصة آدم، وهبوطه من الجنة إلى الأرض. حين خالف آدم وصية الخالق، انتقل من حال البراءة، إلى حال المعصية. وصدر الحكم الإلهي:

(اهبطوا بعضكم لبعض عدو. ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين)(٤٤).

وانفصل الإنسان عن الله، واغترب. وعمق الصوفيون هذه الفكرة، واستخدموا مصطلح الاغتراب للتعبير عنها . فيقول ابن عربي – في الفتوحات المكية – عن الاغتراب: "إن أول غربة اغتربناها وجوداً حسياً عن وطننا، غربتنا عن وطن القبضة عند الإشهاد بالربوبية لله علينا، ثم عمرنا بطون الأمهات، فكانت الأرحام وطننا، فاغتربنا عنها بالولادة"(٤٥).

ويصل اكتمال المعنى، والمفهوم لكلمة الاغتراب عند أبي حيان التوحيدي، في قوله:

"أغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه"(٤٦).

والانفصال قد يكون بين الشخص والمجتمع الذي يعيش فيه، أو بين المنفصل وذاته!

* * *

من خلال الرواية، نلحظ أن الأرقش يعاني من اغتراب متعدد الوجوه:

** – هو يعاني من اغتراب اجتماعي، حيث يعيش الأرقش في مجتمع، وهو منعزل تماماً عن هذا المجتمع. تظل الذات مغلولة، محاصرة، وكل محاولات الفرد لكسر حدة اغتراب الذات تنتهي بالاخفاق، نتيجة انفصال العالم الداخلي، عن الواقع

---

(٤٤) سورة البقرة – آية ٣٦.

(٤٥) راجع الفتوحات المكية – ابن عربي الجزء الثاني. – ص ٦٩٦ (اقتبسها محمود رجب – الاغتراب – ص ١٨٠)

(٤٦) الإشارات الإلهية – أبو حيان التوحيدي – تحقيق عبد الرحمن بدوي – ص ٧٩.

الخارجي؛ ويجد الفرد نفسه عاجزاً تماماً، أمام ما يسود المجتمع من أنظمة اجتماعية فاسدة، مما أدخله فى مجال العزلة الاجتماعية. وهذا الاغتراب يسمى (الاغتراب الاجتماعى المادى) - ونرى نموذجًا له فى رواية (نهر الجنون) لتوفيق الحكيم. وقد يؤدى هذا الاغتراب إلى الانتحار(٤٧).

والصمت الذى يلتزمه الأرقش، فى معظم الرواية، ثم حديث النفس الذى يعترك، فى داخله، دليل على انعزاله تمامًا عن البيئة التى تحيط به. نحن أمام شخصية تتجافى عن الواقع. لقد ختم الكاتب على فم البطل، ليقطع وسائل الاتصال بينه وبين مجتمعه.

كتب الأرقش، فى مذكراته: "أنا قسم الإنسانية الساكت..... إنى ختمت على فمى بيدى..."(٤٨).

وحين يشير إلى صديقه الهر، يقول:

"لى رفيق يشاطرنى فراشي وطعامي. هو متوحد، ساكت مثلى، منعزل عن أبناء جنسه إنعزالى عن أبناء جنسى"(٤٩).

كان الأرقش تائها، يبحث عن الانتماء، وكثيراً ما كان يرى فى نفسه عدة (أراقش)، ولا يعرف أيها هو، ولا لأيها ينتمى!

** - يعانى الأرقش من اغتراب وجودى، يتمثل فى القلق الذى يعانى منه البطل، بسبب الازدواج والثنائية، لاسيما ثنائية الروح والجسد. والقلق ظاهرة إنسانية. فالإنسان هو الكائن الوحيد الذى يمتزج فى كيانه الروح بالجسد. ويعيش الناس بين روحانية الملائكة، وغريزة الحيوانات، لذا يعيشون فى حالة قلق واغتراب. يغتربون عن الروح فى سلوكهم الغريزى، ويغتربون عن الجسد فى عباداتهم الروحية. ومن ثم يكون الاغتراب حالة حتمية، وظاهرة إنسانية طبيعية.

---

(٤٧) راجع الاغتراب فى الدراما المصرية - حسن سعد السيد - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٦ - ص ١٨.
(٤٨) مذكرات الأرقش - ص ١٨.
(٤٩) المرجع السابق - ص ٣٤.

يربط كركيجاد (١٨١٣ - ١٨٥٥) بين ظاهرة القلق، وازدواج الطبيعة الإنسانية. وهو يرى أن القلق صفة أصيلة، فى الوجود الإنسانى، لأن القلق حالة كامنة فى البراءة، لأن الغريزة الجنسية تكون فى حالة كمون، فى أشد حالات الطهر نقاء، وتظل كذلك إلى أن تفصح عن وجودها فى السلوك الجنسى، وهذا تحول كيفى للوجود الإنسانى من الطهر إلى الدنس، ومن البراءة إلى الخطيئة. إن حالة القلق والاغتراب كامنة فى الأعماق السحيقة للوجود الإنسانى.

وطور نيتشه هذه الفكرة، وتكلم عن الهوة بين ضعة الإنسان، من ناحية، وتميزه بإمكانية التفوق، والتحول إلى إنسان أمثل (سوبرمان)، من ناحية أخرى.

ويذكرنا الأرقش بـ (الغريب) الذى قدم كامو مأساته، فى الاغتراب عن ذاته وغيره ودنياه - معبراً عن المفهوم الوجودى للاغتراب. وهنالك مصطلحات أخرى، تحمل نفس المدلول، مثل الغثيان، واللامعقول.. يمكن تأويلها كأشكال مختلفة من الاغتراب عن الذات والعالم(٥٠).

واغتراب الذات جعل الأرقش فريسة للشعور بالخواء والعدم. وعبر الكاتب عن عزلة الأنا، بحالة فقدان الذاكرة، وفقدان الهوية، وتعدد الأراقش، والهروب من الغير، والاختلاء فى غرفته، يدفن أحزانه فى أوراقه ومذكراته. كما عبر عنها بالإقامة فى مقهى يتداول عليه الزبائن، للتأكيد على عدم الاستقرار، وعدم التواصل، وعلى الإحساس بالضياع. ثم تجلى الاغتراب عن الذات، والاغتراب عن الجماعة، فى الاغتراب عن الأنثى. فكان الأرقش يعانى من عقدة الخوف من الأنثى، التى تحدث عنها جوركى بقوله:

"إن الإنسان يمر بالزلازل، والأوبئة، والأمراض الخطيرة، ويجتاز جميع أنواع العذاب الفكرى، ولكن تظل أبداً، أشد المآسى أيلاما، عرفها الإنسان - كانت وستظل دائمًا - هى مأساة < غرفة النوم >، انها مأساة العلاقة الجنسية:

The tragedy of the bed room(٥١).

Feurlicht, I. Alianation : from the past to the future - London 1978 - p 32 (٥٠)

see Gorky, M. Literary Portraits, Moscow (no date) p 27 (٥١)

ويؤكد العالم النفسى (فرويد): "إن النساء يمتلكن قوة سحرية، وغامضة، وإن المرأة صاحبة نزوات قوية، تثير الخوف فى نفوس الآخرين، وهى تشبع الرغبة الجنسية، لدى الرجل، وتسيطر عليها"(٥٢).

"... وهذه القوة الجنسية المنسوبة إلى المرأة، تتغذى من القواعد الشرعية، والمعتقدات الشعبية"(٥٣).

فى ضوء هذه المأساة النفسية، يمكن تفسير عقدة الأرقش.

إنه نموذج للعاشق الأفلاطونى، الغريب الأطوار، رغم ذكائه الحاد، وتحصيله الجامعى العالى. اغترب الأرقش عن مجتمعه، واغترب عن ذاته، مما تسبب فى الاغتراب عن أنثاه.

هنا نلحظ التشابه بين الأرقش ونعيمة، حين كان طالبًا لامعًا فى النزاريت، وبولتافا. لقد أحب نعيمة (فاريا)، كما أحب الأرقش نجلاء، وعانى كلاهما من مأساة "غرفة النوم"، فذبح الأرقش نجلاء – ذبح حبه بيده (لأنه فوق ما يحتمله جسده، ودون ما تشتاقه روحه) – و توارى فى مقهى صغير، فى نيويورك. أما نعيمة، فقد انتزع حب (فاريا) من قلبه، وتخلى عنها، عندما اكتشف أن علاقتهما لن تظل طاهرة عذرية(٥٤). ذبح نعيمة حبه بيده – كما فعل الأرقش. توحدت الرؤيا، لكن اختلفت الطريقتان.

أزمة الأرقش أنه يعانى الاغتراب بأشكاله، وأنواعه. كما يعانى عقدة الخوف من الأنثى. هو شخصية معدة بعناية، لكى تتجاوز الواقع، وتتجه فى مسلك الرمز.

الدافع الميتافيزيقى:

أما السبب الميتافيزيقى لجريمة الأرقش، فمرده إلى الأزمة الروحية والتوتر الشديد الذى تعرض له الأرقش.

Freud, Sigmund.. Collected papers. London Hogarth Press - 1956 - p 161 (٥٢)

(٥٣) المتعة – الزواج المؤقت عند الشيعة – د. شهلا حائرى – بيروت ١٩٩٦ – ١٠٩.

(٥٤) راجع سبعون – ميخائيل نعيمة – ج ١ – ص ٢١٠ – ٢١٦.

يعانى الأرقش من قلق ميتافيزيقى؛ بسبب اغتراب فى الذات، أو انفصال الذات عن الفرد. هو يعانى انقساماً فى وجـوده، بين الواقـع والمثال، بين الوعى واللاوعى، بين الحـرية واللاحـرية.... إنه الفـرد الذى لا يمـتلك ذاته. إنه يعـانى الاغـتـراب الميتافيزيقى.

"وقد اتسع استعمال هذا اللفظ ابتداء من القرن ال١٩ ...... ومن ثم يكون اغتراب الذات هو انفصال الذات عن الفرد. واغتراب النفس – فى نظر المفكر إريك فروم – يتضمن إنعدام الصلة بين الفرد، وجزء حيوى وعميق من نفسه أو ذاته"(٥٥).

الأرقش وتر مشدود بين قطبين، يعانى من الازدواجية، على عدة أصعدة:

- ازدواج بين الماضى والحاضر.
- ازدواج بين الروح والجسد.
- ازدواج بين عالمه المثالى الساعى إليه، وصولا للخلاص – والعالم المادى الصاخب الذى يعيش فيه، ضمن حدود الزمان والمكان.

ينجذب الأرقش نحو محبوبته، بدافع يتفجر، فى أعماقه، ويندفع نحو عروسه بعاطفة العاشق الذى يندفع للقاء معشوقه. لكن الأرقش يقف حائراً، تائها. إنه الضياع بين اللذة والألم. ينجذب الأرقش إلى حبيبته بمزيج من الحب والكراهية، والمودة والعداوة. إنه الصراع، فى نفسه بين الملاك والشيطان، بين السمو الروحى، ومتطلبات الجسد.

فهذا الحب هو "فوق ما يتحمله جسده، ودون ما تشتاقه روحه..".

تحت وطأة هذا التوتر الشديد، رأى الأرقش فى زوجته قيداً، رأى فيها المرأة (الأنثى) التى تكبله بقيود المادة، وتشده إلى الأرض، تعيق خلاصه، وانطلاقه نحو

---

(٥٥) عالم الفكر – المجلد العاشر – العدد الأول.

أشواقه العلوية. إنها القيد الأرضى، الذى يسعى الأرقش إلى الانعتاق من أغلاله. جمالها وأنوثتها، والصدر الناهد المتوثب، توقظ الوحش النهم، فى داخله. إنها تنبه "هذه الشهوة الجنسية اللعينة، التى ليس فى مستطاع أى كان قهرها، فى نفسه..."(٥٦)

وهو يريد الهروب من هذا الوحش، كيلا يتسفل بعلاقة الجسد. أين المفر من هذه الدوامة القاتلة؟

الحل هو قتل الشهوة الحيوانية المدمرة! حين ذبح الأرقش زوجه ليلة الزفاف، إنما ذبح "الوحش" - فى داخله، وتحرر من قيود الجسد. لقد توسل جريمته معراجا إلى التسامى والانعتاق.

حين ذبح الأرقش نجلاء، إنما كان يذبح (الأنثى - الرمز)، يذبح الشهوة، يذبح القيد المادى، يذبح حب الجسد الذى كان فوق طاقته واحتماله. فالقتل لم يكن يستهدف نجلاء، الزوجة الجميلة الطاهرة، ولكن القصد منه قتل (رمز) الأنثى، وما ولدته فى نفسه من صراع قاتل، وتوتر لا يقوى على احتماله. لقد كان الأرقش على وعى بما يفعل. إنه قاتل، ولكن "لأهداف عليا". لابد أن يقطع الجسور - وإلى الأبد - مع ما يشده إلى الأرض، وإلى قيود المادة. لقد حاول الأرقش تخطى حدوده (كإنسان)، وسعى نحو الالوهية، لكنه سقط سقوطاً مروعاً. إنه البطل الإغريقى، الذى يثير الشفقة والخوف. لقد حاول أن يلعب دور البطل التراجيدى، الممزق بين قطبين. لكن سقوطه المأساوى، لم يتح له مجال الارتقاء، إلى مستوى الخلاص.

حفلت ثقافة العصور الوسطى بصورة للمرأة، على أنها هى أصل الخطيئة، والمسؤولة عن طرد آدم من الجنة، وما تبع ذلك من شرور، يعانى منها الجنس البشرى. نعيمة ينطلق من هذا الاطار، كأرضية شائعة فى ثقافة العصور الوسطى، يؤمن بها، وتظهر بوضوح فى (مذكرات الأرقش). الزوجة هى (حواء) - رمز الشر، والمحرمات؛ وبقتلها تغلب على الشر، وعلى شهوة الجسد... بقتلها، تغلب على الزمن، وأصبح رمزاً خارج حدود الزمان(٥٧)...

---

(٥٦) سبعون - ج١ - ص ٢١٠.

(٥٧) Freud, S. - Character and culture - N. Y. 1963 p - 161

شهرزاد، فى الف ليلة، تسعى إلى تطهير روح شهريار – وتنجح فى ذلك. وآمنة، فى دعاء الكروان، تسعى إلى دور مماثل – وتنجح كذلك. ونجلاء، فى مذكرات الأرقش، كانت سبيله إلى التطهر والتسامى. ولكن برؤية مختلفة، وطريقة مختلفة: لقد كانت حياتها الثمن: فالأرقش لم يجد وسيلة للخروج من متاهته، والتغلب على الصراع العنيف، المحتدم بين روحه وجسده، والذى توترت به نفسه، إلى أقصى درجاتها – لم يجد وسيلة سوى قتل "الوحش" فى داخله، وذلك بذبح الزوجة، ليلة الزفاف، من الوريد إلى الوريد.

يشترك نعيمة مع طه حسين، فى جو العنف والقتل، ومنظر الدم واللون الأحمر... ولكن يختلف معه فى سبب القتل. فهنادى تقتل لغسل العار، وتدفع ثمن الخطيئة.

أما زوج الأرقش البريئة، الطاهرة، فتدفع حياتها، ثمنا لغسل نفس الأرقش، وتطهير روحه، من "الحيوان الشرس"، الذى يتربص، فى داخله. كانت حياتها ثمن الخلاص والارتقاء الروحى.

إن جو الاغتراب الذى احاط الكاتب به شخصيته، وجو الصراع النفسى، والازدواجية، جعل الشخصية تنطوى على حيرة وضياع، وفقدان توازن؛ فضلت طريقها منذ البداية. وضلال الطريق، لابد أن يؤدى بالضرورة إلى نهاية مأساوية. لقد وقعت نهاية الأرقش فى قبضة العبثية.

* * *

صورة المرأة التى بدت، من خلال الأرقش قيداً مادياً يعيق الخلاص، والارتقاء الروحى – هذه الصورة تطورت فى رواية لقاء، وفى حوارية يا ابن آدم؛ واتخذت منحى جديداً. ففى رواية لقاء تصبح (بهاء) مصدر تسام روحى لليوناردو، الذى يسعى إلى قتل الشهوة، فى نفسه، ويتطهر عن طريق الموسيقى. ينعتق ليوناردو من شهوات الجسد، ويتم لقاؤه ببهاء خارج حدود الزمان والمكان[٥٨].

ما فشل فيه الأرقش، ينجح فيه صنبيم، فى يا ابن آدم.

---

(٥٨) راجع تحليل رواية لقاء، فى هذا البحث (فصل الزمن).

يعرض نعيمة صورة أخرى للمرأة، فى حوارية يا ابن آدم، حين أعطى أسطورة الهبوط من الجنة، وحكاية الأفعى بعداً جديداً، وتفسيراً جديداً. طور نعيمة الرمز، ونفى عن الهبوط من الجنة صفة اللعنة، أو صفة عقاب، تتحمل المرأة وزر خطيئته. بل جعله الكاتب ضرورة حتمية، من أجل القضاء على الثنائية، والوصول إلى الخلاص عن طريق الأحادية الواعية. والفضل – فى هذا الوعى – يعود إلى المرأة، حين حثت آدم على أن يأكل من شجرة المعرفة(٥٩).

كما احتفظت ليالى ألف ليلة بالصورة القديمة للمرأة كإطار خارجى، فهى تبدأ وشهريار ناقم على النساء، لا يعطى المرأة ثقة أو احتراماً؛ ولكنها تنتهى، وقد غير شهريار من نظرته إلى المرأة، بعد أن تطهر على يد شهرزاد – كذلك روايات نعيمة، تبدأ بنقمة الأرقش على المرأة، وتنتهى وقد غير الكاتب من نظرته، واعتبر المرأة – يوم أخرجت آدم من الجنة، إنما كانت دليله إلى الأحادية الواعية، لذا استحقت الثناء والتقدير.

(٥٩) راجع فصل الثنائية، فى هذا البحث.

الباب الثانى

الرؤية الفنية

الفصل الأول: البنية الفنية.

الفصل الثانى: الشخصية.

الفصل الثالث: عنصر الزمن.

الفصل الرابع: الرمز.

الرؤية الفنية

إن الأديب – والروائى خاصة – شاهد على عصره.... وأخطر ما فى شهادته، هو ما يستخلص من عمله الفنى، دون تعمد منه للمشاركة فى الأحداث المحيطة، بوصفه مفكرا..... ولا يمكن فصل الدلالة الفكرية عن الأسلوب الفنى. والحكم على الأشكال الفنية، بعد تحليلها فى ضوء الأعمال المشابهة، هو الهدف النهائى من عمل الباحث؛ بل هو صميم عمله، فى الحقيقة.... ودراسة الشكل الفنى تتناول الأساليب – "أو الحيل كما تسمى، فى النقد الروائى – التى يلجأ إليها كتاب الرواية، ومدى مناسبة كل منها للمواقف المختلفة، فى اللحظة الحضارية المعينة ". (١)

لقد تخلت معظم روايات المهجر عن تصوير المجتمع – شأن القصة القصيرة. ووجهت اهتمامها نحو قضايا الإنسان الكبرى، وصلة الفرد بالكون، وبخالقه. واختلاف المضمون وإزاءه اختلاف فى الشكل.

ولكى نفهم روايات المهجر، يجب أن نفهم اللحظة الحضارية التى عاشها جيل الرواد، والمعاناة الكبرى التى مر بها هذا الجيل، والتى مردها إلى المواقف المختلفة التى اتخذها، من الحضارة الغربية. إنه موقف الشرقى، الذى ألقى نفسه فى لجة الحضارة الغربية. هو موقف يشبه موقف طه حسين، الذى قال عنه د. شكرى عياد: "هو موقف المغامر الحريص، الذى لا يبتلعه التيار، بل يعود إلى وطنه، محملا بالنفائس، كسلفه السندباد." (٢)

---

(١) الرؤية المقيدة – شكرى عياد – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٧٨ – ص ١٠٨

(٢) المرجع السابق – ص ١٠٩ .

وأثناء دراستنا للرؤية الفنية، فى روايات المهجر، نلاحظ تحولها عن الشكل التقليدى للرواية، وذلك لأسباب حضارية، دعت إلى هذا التغيير. واستنادا إلى مبدأ التراسل بين الأجناس الأدبية، فقد استفادت الرواية من الشعر - والفن بشكل عام، والسيرة الذاتية، والدراسات النفسية والفلسفية. وجاءت الرواية المهجرية نشاطا بشريا يحاول أن يقفز من الآنى إلى الدائم، ومن الجزئى إلى الكلى؛ محاولة أن تتجاوز حدود الزمان والمكان، لتصل إلى المطلق. إنها الغاية التى يسعى إليها الفنان. ولكل فنان وسيلته، فى الوصول إلى غايته. ولكل عمل فنى رؤيته الخاصة، وبناؤه المتميز. والأشكال الأدبية لا تنشأ لذاتها، لكنها تنشأ لتعبر عن تصور معين للحياة؛ ولابد أن تتوفر لها صفات الكتابة الفنية. إن "الكاتب العظيم..... يحاول أن يرتفع... بالجمهور.... إلى مستوى رفيع من الفهم، والشعور" (١).

لقد جاءت روايات المهجر مطبوعة بطابع التحرر والتقدم، حاملة رسالة روحية سامية. وقد وظفت عناصر فنية عدة، تضافرت جميعها لخدمة الرؤية الفنية. ونرصد، فى دراستنا، العناصر الفنية التالية:

- البنية الفنية.
- الشخصية.
- عنصر الزمن.
- الرمز.

(١) الرؤية المقيدة - ص ١٨ .

الفصل الأول

البنية الفنية

مقدمة :

الكاتب المهجرى على وعى بالواقع وبالتراث. وجاء أدبه معانقة للكلى العام، والإحاطة بالجزئى، وتجسيدهما فى عبارة رمزية فنية، انطلقت للتعبير عن المشكلة الإنسانية، والقضية الحضارية، وأحلام الإنسان بالفردوس المفقود.

بهذا المعنى العميق للفن، المتجاوز التعريفات الشكلية، والقوالب الجاهزة، يقف كتاب المهجر رواداً للفن القصصى، ويبرز نتاجهم علامة مضيئة فى أدبنا الرائد. فأعمالهم الروائية كانت تعبيراً عن رؤية نافذة وتجربة عميقة بعيدة المدى.

إن قضايا الإنسان العربى، فى المهجر، بل قضية الإنسان بشكل مطلق كانت محور رؤيا وتجربة، امتدت ما يزيد على نصف قرن من الإبداع. يخوض كاتب المهجر تجربة حضارية تتصدى للقلق، والتمزق، والضياع، وتدفع بالإنسان إلى أن يطوف فى خضم العالم، أى فى خضم الذات، لعل رياح القدر تؤدى به فى النهاية إلى مرفأ اليقين.

وعى المهجرى القضية الحضارية، وعاناها معاناة ذاتية حميمة، فغدت هاجسًا ووعيًا عميقين. وتحول توق الإنسان إلى الانعتاق حلمًا شخصيًا يضم العام والخاص فى تجربة فنية، عبر عنها بنماذج أصيلة. إن تجربتهم الحياتية رفدتها تجربة ثقافية، تضافرت فيها جوانب التراث العربى، والثقافة الإنسانية الغربية، وما حفلت به من فلسفة وإبداع أدبى وفنى. واستطاعوا أن يربطوا، بمهارة، الفن بالتجربة الحياتية والواقع.

منذ عام ١٩٠٣ سار المهجريون فى موكب الأدب. وكانت ميزتهم الأولى أنهم كتاب مجددون، فى تفكيرهم وفى أسلوبهم. يحاولون أن يكتشفوا فى كل يوم عالمهم المتغير. بدأوا محاولاتهم الأدبية بالمقال، ثم القصة القصيرة. ثم وجدوا أنها تضيق عن استيعاب تجربتهم الفنية، فتوجهوا إلى الرواية، لأن الرواية، كما يقول عنها نجيب محفوظ:

"فى الرواية نجد اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الأقصوصة، وفيها نجد التحليل والنقد، كما فى المقالة، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكى، كما فى المسرحية، وفيها متسع للتعبير الشعرى والخيال الشعرى، إن وجد الاستعداد لهما كما فى الشعر.. .. إن الرواية لا حدود تحدها.. .. فهى شكل فنى لا نظير له"(١).

ونلاحظ أن المهجرى وقف – فى الشطر الأول من حياته – مواقف صريحة فى ميدان النضال الاجتماعى. أما فى الشطر الثانى، فقد اتجه إلى الفلسفة والتصوف.

روايات المهجر تتميز فى تمردها ورفضها، وندائها للحرية، وإعادة النظر فى كل القيم. إنها حصيلة اللحظة الحضارية التى حملت قابليات الحياة المتكاملة. حضورها متفرد، يكمن فى تلك اللحظات المتوهجة من شعلة التخطى وألق الكشف، دافعها وغايتها إنما هو الحنين. هذه اللحظات المشرقة هى بعض وجدان المهجرى، أما بعضه الآخر فهو يسعى جاهداً لاحتوائه، باحثًا دائمًا عن هوية جديدة ووجه جديد. ولا ينسى المهجرى الارتباط بالطبيعة والأرض – رمز الأمومة – وما ينبثق عن هذا الرمز من معانى الخصوبة، وما يحمل من معانى الطهر والحرية(٢). فالطبيعة مصدر السخاء والعطاء، ومصدر الفئ والأمان، فيها لهفة الأمومة التى تمنح للغريب وطنًا، وللجائع ثمراً، وللصادى شرابًا.

وقد كون المهجرى عالمًا روائيًا عماده التجانس بين البناء والرؤية، بين بناء يرفض البنى الفنية القديمة، ورؤية تشاكله فى رفض البنى الذهنية القديمة. وحولوا نتاجهم – فى الرواية – من الخارج إلى الداخل.

---

(١) مجلة الآداب – بيروت – يونيه ١٩٦٠– ص ١٨

(٢) Barthes, Rloland, Mythologies - ed Du Seuil Paris 1957 P. 193, 217, 224 .

والمعيار الأساسى ليس النظرية – وقد وردت فى مقالاتهم وفى "غربال" نعيمة – بل التطبيق. فالنظرية رمادية، وشجرة الحياة هى الخضراء – على حد تعبير جوته. ورؤيا الكاتب – أكانت ماثلة فى وعيه أم غير ماثلة – هى التى تحدد ماهية أشكاله الفنية وأنماطها، كما تحدد أسلوبه ولغته. كما أن القيم والأفكار التى ينادى بها الأديب، تتفاعل مع الشخصيات والبناء الفنى، بشكل جدل حميم.

نحاول، فى هذا الفصل، أن نرصد البنية الفنية التى استخدمها المهجرى فى عالمه الروائى. وتدور دراستنا للبنية الفنية فى ثلاثة محاور.

- محور التكنيك الواقعى الأرسطى.
- محور تيار الوعى.
- محور الوحدة التركيبية. (الشكل القصصى عند العرب)

* *

التكنيك الواقعى الأرسطى: (رواية خارج الحريم)

(خارج الحريم) رواية واقعية، تعطينا إحساسًا سياسيًا بواقع فترة معينة من تاريخ تركيا، فى فترة الحرب العالمية الأولى، وهى صفحة قاتمة من التاريخ العثمانى – ولكنها ليست رواية تاريخية.

هى رواية واقعية، تؤدى مهمتها على مستوى التقرير السياسى، والتقرير الاجتماعى. هى تعكس الواقع، وتتجاوزه فى نفس الوقت. وما قدمته الرواية من قيم، هى – فى نظر الكاتب – موجودة لخدمة الواقع ومضاعفة الإحساس به، باعتباره قيمة معنوية ومادية فى آن واحد. ومن سمات هذه الرواية، الشكل التقليدى، والهم الاجتماعى، والهدف الإصلاحى، والعناية بالوقع، وتطور المجتمع.

يستخدم أمين الريحانى فى روايته الوسائل الفنية التقليدية:

- أسلوب السرد.
- تصعيد الصراع واحتدامه.
- منهج الوحدة العضوية الأرسطية التى تقوم على الترابط المنطقى للأحداث.
- اعتماد الهيكل الحكائى الزمنى الذى يتطور بالحدث، ويرصد حركته وهو ينمو، من بداية إلى ذروة وحتى النهاية.
- رسم الشخصيات.
- الاهتمام بالحوار.
- حبك الأحداث فى ذروة تستقطبها كلها.
- الختام بنهاية موحية.

يجمع الريحانى بين الواقعية، وظلال الرومانسية فى روايته، ويستفيد من عناصر الرواية البوليسية، من حيث التشويق، والتوقع، ورسم المؤامرات، ووسائل الاستدراج، ثم وصف حادثة مصرع الجنرال، على يد جيهان، بالتفصيل.

تتميز رواية (خارج الحريم) بالنقاط التالية:

١ - من ناحية القالب الروائى، نلاحظ أن الكاتب يسير على نهج القالب الروائى للأدب الأوروبى، فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. وهو القالب الذى اعتنقه كتاب المدرسة الواقعية. نجد أنفسنا أمام عدد من الشخصيات، يبرز أحدها على اعتباره بطلاً للرواية، ولكنه لا ينفرد بهذه البطولة، بل توجد إلى جانبه شخصيات أخر تؤثر حياتهم فى البطل ويتأثرون به. وهذا الضرب من الروايات نجده عند تولستوى وزولا. والرواية تخضع لمنهج التكنيك الفنى الواقعى المعتمد على بداية، وذروة،

ونهاية، وعلى الوحدة العضوية، وعلى هيكل حكائى زمنى يتطور بالحدث، ويرصد حركته وهو ينمو منذ البداية وحتى النهاية.

٢ - الأثر الذى تركه الكاتب فى نفوس قرائه، بعد قراءة الرواية، يشوبه الاستهجان، والأسى، والتشاؤم، بسبب هزيمة الأبطال، وضعف شخصياتهم، مما جعلهم يدفعون الثمن غاليًا: قد يكون شرفهم، وقد تكون حياتهم نفسها. وربما يكون السبب الكامن وراء هذا الأثر المأسوى أن الرواية كتبت فى فترة الظلم، وقمع الحريات، فى العالم العربى، وفترة استيلاء الألمان على مقاليد السلطة فى تركيا. فكانت نهاية القصة حزينة فى الواقع - ومتفائلة فى نظر الكاتب، الذى يحث على الثورة على أوضاع المجتمع، وتغيير نظمه. والكاتب يؤيد بطلته جهان، ويحث المرأة المسلمة على تحرر مماثل، من عبودية الرجل، بغض النظر عن الثمن الذى تدفعه المرأة، فى سبيل تحررها.

ويركز الكاتب على بعض عيوب المجتمع إلى جانب الفساد السياسى، منها الواسطة واستغلال النفوذ، وانتهازية الجمال. ونموذج لاستغلال النفوذ، نورد الحوار بين جهان والجنرال الألمانى:

".. .. - بلغنى أن والدك خان الوطن وخان الدول الوسطى"

- خيانة ؟ هذا مستحيل.

- سيحاكم أبوك.

- ألا تستطيع أن تساعده من أجلى؟ أرجوك، كلمة منك.. ..

"صغرت أمامه نفسها وأحست أنها أسيرة بين يديه، بل أسيرة تلك السلطة الألمانية المطلقة..."(٣).

---

(٣) خارج الحريم - القصة والرواية - ص ١٩٦-١٩٧ .

"– عودى إلى مجلسك، وسكنى خاطرك، واسمعى لى. إنى أسألك مرة ثانية أن تقبلينى زوجًا لك....

– ذلك مستحيل.. .. لا أقترن بمسيحى.. ..

.....

– فلم لا تكونى خليلتى؟

– أتطلب ذلك منى لقاء توسطك من أجل أبى، أوتجعل إنقاذك للأب شركًا للأبنة؟..

".. .. ترفض هذه الإمرأة (الشرف) الذى يطرحه عليها.. .. جهان ستؤدى له الحساب على سوء أدبها وعلى تمردها.. .." (٤).

٣ – الاهتمام بالتفاصيل، حيث نجد اهتمامًا بذكر تفاصيل هيئة الأشخاص ودوافعهم النفسية، والحياة الاجتماعية والسياسية، وهذه هى طريقة المدرسة الواقعية التى تلجأ إليها، حتى يتم لها ما يعرف فى الأعمال الأدبية بعملية (الإيهام بالواقع)، الذى يقول عنه نجيب محفوظ:

"وأكثر التفاصيل فى القصص صناعة ومكرًا لإيهام القارئ بأن ما يقرأه حقيقة لا خيال، إذ أنه لا يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة، مثل التفاصيل المتصلة به، وكلما دقت كان القارئ أسرع إلى تصديقها(٥).

يصف الكاتب جهان بقوله:

".. .. ثم دست أناملها البيضاء الناعمة فى شعرها الذهبى، فأرخته، وسرحته، وضفرته جديلتين.. .. .. .. من أجل عشيقى القادم من الغرب. قالت هذا وهى تمر ميل الكحل بين هدبيها. ثم خلعت ثيابها. وبعد أن دهنت جسدها بالطيب، ارتدت فستانًا شفافًا أخضر اللون، ومشت تجر ذيله تيهًا. ثم لبست فوقه سترة موشاة بالذهب،

---

(٤) خارج الحريم – القصة والرواية – ص ١٩٨ – ٢٠٢ .

(٥) مجلة الآداب – بيروت – يونيو ١٩٦٠ – ص ٢٠ .

شدتها إلى صدرها دون أن تجور على ثدييها، وتمنطقت بمنطقة أقل اخضراراً.. .. أما خفاها فكانا من الحرير المقصب كسترتها رسماً ولوناً، وقد زانت ما فوقها بخلخال من الذهب المرصع بالحجارة الثمينة. هى السلطانة الفتانة، هى حورية الجنان.. .." (٦).

٤ - إن الطبقة الأرستقراطية الحاكمة هى البيئة الاجتماعية التى تناولها الريحانى فى روايته. كما كانت إسطنبول هى البيئة المكانية التى يتحرك فيها أبطاله. وقد عبر الكاتب عما يسود هذه الطبقة من فساد سياسى، وعما تتسم به مواقف الأبطال من تهور البعض، وحرص البعض، وانتهازية البعض الآخر. ولكن نلاحظ أن الرواية تخرج عن البيئة القريبة من الكاتب إلى نطاق أوسع. فـ(خارج الحريم) تدور فى تركيا، وتركز على الحياة فى اسطنبول، ولكن الكاتب لا يصور من المجتمع التركى إلاّ الطبقة الحاكمة وبالذات الطبقة الأرستقراطية الثرية وما ترفل فيه من نعيم.

* * * *

العمل يبدأ ويتطور بأكثر من شخصية، كى تتوافر فى الراوية عناصر الصراع الذى يصعده الكاتب، فيحتدم، ويبدو على أشده فى ذروة الراوية، التى تستقطب كل الأحداث. وما يساعد على تصعيد الصراع فى الراوية، شخصية جهان، التى تبدو عنيدة، يصل بها العناد أحياناً حد المكابرة. والكاتب يؤكد ذلك، لا من خلال سلوك الشخصية فحسب - حين ترفض الإذعان لصوت العقل، ولنصائح الوالد، أو الاعتراف بالواقع - وإنما بذكر أحداث عنها تؤكد توترها، واعتدادها بنفسها، وعنادها. هى شخصية متناقضة، لا ينسجم ظاهرها مع باطنها. تبدو قوية واثقة - فى ظاهرها - ولكنها ضعيفة خاوية فى حقيقتها، تتخبط بين حضارتين. ومع أن الكاتب الواقعى - عادة - ينظر باحتقار وقسوة إلى شخصياته، مثل زولا وفلوبير - إلا أن الريحانى يدافع عن مواقف بطلته، ويظهرها معتنقة للأفكار الإصلاحية الداعية إلى الحرية، ويتعاطف معها ويؤيدها، لأنه اختارها لتعبر عن آرائه وتعكس نظرته إلى الحياة.

---

(٦) خارج الحريم - القصة والرواية - ص ٢١٢ .

لقد خلق الكاتب هذه الشخصية الروائية لتؤدى دوراً محدداً، وأن ترمز إلى فكرة (المرأة الجديدة) التى تحمل لواء الحرية. أرادها معادلاً فنيًا لما يهدف إليه من خلق شخصية "إيجابية" قوية، فاعلة – من وجهة نظره – تصلح لأن تكون قدوة تحتذى، للمرأة المسلمة.

وجهان – فى صعودها وهبوطها – تنسج حولها كل الخيوط، رغم أنها شخصية مهزوزة، مضطربة لا تعرف ما تريد.

إن سلوك جهان مع القائد الألمانى لم يكن مفاجأة، إذا أمعنا النظر فى خصائص هذه الشخصية، مجتمعة، وإذا استحضرنا فى الذهن ما قام به الكاتب من تمهيد كاف، فى المراحل المختلفة، لأفكار الشخصية وصفاتها. إنه تمهيد يوضح لنا النتيجة المأساوية التى انتهت إليها البطلة. هناك صراع بين عقل الشخصية وعاطفتها، وصراع بين قيم مجتمعها وما تصبو إليه من حرية كاملة. إنه التمزق بين حضارة شرقية محافظة، وحضارة غربية متحررة. ونتيجة هذا الصراع يمكن التنبؤ بها: إنه الضياع والسقوط، حين يبلغ التمزق الداخلى حده.

الصراع فى الرواية ممتد مستمر، منذ الصفحة الأولى، إلى الصفحة الأخيرة. وهو محتدم على أكثر من محور:

- محور الصراع السياسى بين الأتراك والألمان الذين يسيرون دفة الحكم لصالحهم.
- محور الصراع بين حضارة شرقية محافظة وحضارة غربية متحررة.
- محور الصراع بين الحرية والعبودية.
- محور الصراع بين الواقع والمثال.
- محور الصراع بين الإنسان والقدر.

لم تكن جهان الشخصية الوحيدة التى واجهت الصراع المحتدم فى الراوية، إنما كان ضحية هذا الصراع، أيضًا، والدها وشقيقها وابن عمها. إن الشخوص – فى كفاحهم – يشبهون أبطال الأساطير الإغريقية، الذين يحاولون الإفلات عبثًا مما أعدته

لهم الآلهة من مصير، فيدخلون مع القدر فى صراع بطولى، لكنه يائس. يحاول كل منهم التمرد على ظروفه، لكن القدر يكون أقوى من محاولاته. ويكون مصدر هزيمته هو نفس مصدر هزيمة كل بطل مأساوى، نقطة ضعف فيه، تودى به.

يقول الجنرال الألمانى عن جهان.. .. "إنها خارج الحريم، ولكنها ليست خارج الأنوثة التى يستطيع إذلالها . فهى فى قبضته، تحت رحمته. وسوف تعود- قالها عالياً مطمئناً نفسه – سوف تعود" (٧).

".. .. وتبكى جهان يائسة وتقول: أيجىء هذا الوحش الأشقر من الشمال (قضاءً وقدراً) ليذلنى ويجعلنى أماً؟"(٨).

الرواية هدفها اجتماعى،"إصلاحى"، فى نظر كاتبها. لكن لو تأملنا حدة الصراع فيها، يمكننا أن نكتشف وراءها بعداً آخر، هو بعد ميتافيزيقى:

إذا كان الوجه الفلسفى الأول للراوية هو الجدل بين القدر والإنسان، فإن الوجه الآخر هو الجدل بين الحرية والعبودية. كان الهدف الأول للبطلة جهان هو البحث عن "سيادتها" وحريتها. ولكنها اكتشفت أن الحرية لها ثمن. لقد علمتها حركة الحياة أن الإنسان لا يتحرر من شىء إلا ليخضع لشىء آخر".

* * *

تصل الأحداث إلى ذروتها حين يغتصب الجنرال الألمانى جهان، يبدو الموقف غامضاً غائماً . هل استغل الجنرال جهان التى جاءت تطلب وساطته من أجل إنقاذ أبيها، أم هى التى استسلمت طواعية "للوحش الأشقر" لهدف فى نفسها؟ وهل استسلامها كان دافعه حبها للجنرال أم كان دافعه الحرية فى اختيار أب لولدها؟

---

(٧) خارج الحريم – القصة والرواية – ص ٢٠٢ .

(٨) المرجع السابق – ص ٢٠٩ .

يبدو الكاتب مضطربًا فى تعليله:

"إن ما يظنه نصرًا له، سيكون نصرًا باهرًا لها. ستذهب إليه فتطلب العفو عن أبيها، وتتركه يفعل ما يشاء. ستستسلم راغبة، وهى تظهر أنها أسيرة.. .." [٩].

"إن أول أمانيها وآخر أمانيها إنما هى الحرية. إما الحرية فى انتخاب زوج لها يحترم وحدانية الزواج والحب، وإما الحرية فى انتخاب أب على الأقل لولدها" [١٠].

"أحبت جهان الجنرال فون والنستين حبًا صادقًا شديدًا إلى حين، ثم ألبست حبها ثوبًا من البغض والازدراء. أحست بعوامل الحب أو بما يشبهه، وأدركت بعدئذ أنها ضحت فى سبيله شرفها. هذه هى الحقيقة التى رأت فيها الإثم والعار" [١١].

اضطراب الكاتب فى تعليله يعكس اضطراب البطلة وضياعها وتخبطها فى صراع رهيب قادها إلى الهاوية:

".. .. لله من تلك الساعة وسيف (القضاء) مشهور فوق رأسها ونيران الحياة تضطرم عند قدميها! وحولها هاوية الظلام لا قرار لها! ومضجعها الوردى يتهزز عند باب الجحيم" .. .. "صرخت ثانية بالله! ماذا فعلت؟ ولماذا لم أذبح الوحش الضارى؟" [١٢].

كانت الرواية تحتاج إلى اللمسة الأخيرة، التى تلم شعثها، وتجمع خيوطها. ويختتم الكاتب روايته بنهايتين، لا نهاية واحدة: نهاية مقفلة، بوليسية، تنتهى بمصرع القائد الألمانى على يد جهان، وهى نهاية منطقية مع منهج الرواية التقليدية، المقيدة بروابط السببية:

---

(٩) خارج الحريم – القصة والرواية – ص ٢٠٥ .

(١٠) المرجع السابق – ص ٢٠٤ .

(١١) المرجع السابق – ص ٢٠٦ .

(١٢) المرجع السابق – ص ٢٠٧ .

"تستولى الأوهام عليه، فبادر.. .. يحدث نفسه ونظر إلى اليد الناعمة البيضاء بيده: لا قصة ولا وهم هنا. ثم يطوق جهان بذراعيه، وهَمّ بتقبيلها، فتفلتت منه وهى تقول:

– لا تستعجل النعيم.

.. ..

– هذا نصل قديم. اتصل بأبى من أحد جدوده، الذى حارب النصارى، أمام أبواب فيانا. وقد استأمننى عليه بعد آخر أنجاله، وقال ليكن لعريسك، الذى سيرث شرف أجدادك. إن شاء الله. هو لك يا حضرة الجنرال فون والنستين.

وما كادت تشرق سروراً أسرة وجه الجنرال حتى كانت جهان قد ضربت ضربتها الأولى، بيد ثابتة، فسقط على الأرض والدم يسيل من عنقه. فهم بالوقوف، وهو يردد بصوت خافت: غدارة، خائنة! فضربته الضربة الثانية، وطعنته فى صدره. أوغلت السيف فى قلبه وهى تحمد الله وتقول:

– ذبحت الوحش الأشقر" (١٣).

والنهاية الثانية، نهاية مفتوحة، تظهر جهان وهى تنشئ – بسعادة – طفلها (مصطفى) من الوحش الأشقر، فى قرية بعيدة وتعده (لقيادة الأمة الجديدة). وصورة الطفل فى الرواية التقليدية هى رمز للأمل والمستقبل. وهذه النهاية تتسق مع أفكار الكاتب "المتفائلة" الداعية إلى التحرر الكامل من كل القيم والمبادئ، فى سبيل ما يسميه (تحرر المرأة) من عبودية الرجل:

"وكانت الأم كلما أرضعت ابنها مصطفى، تحمد الله على ما حملت فى أحشائها، وفى عقلها. وتفكر وهى أليفة الابتهاج، بما تعد فى ما تكتب كذلك، لأمة الترك الجديدة"(١٤).

---

(١٣) خارج الحريم – القصة والرواية – ص ٢١٦ .

(١٤) المرجع السابق – ص ٢١٩ .

الأسلوب :

الأسلوب يؤثر التفصيل والتسلسل الزمني. وحركة الرواية تعبر عن مراحل حياة جهان منذ نشأتها وتربيتها وثقافتها، حتى سقوطها، ثم ارتكابها الجريمة.

تبدأ الرواية بالتعريف بالشخصية المحورية (جهان) وبوصفها ماديًا ونفسيًا وإظهار أهدافها التى تسعى إليها جاهدة، وهى الحصول على الحرية الكاملة.

تتسلسل أحداث الرواية زمنيًا، ويظل إيقاعها منتظمًا. وتظل أفكار الشخصيات وأحاديثهم واضحة، منطقية، لأنهم فى حالة صحو، لا يحلمون ولا يهذون، إلا جهان التى كانت أحلام الحرية تقلق منامها وتطارد يقظتها.

".. .. آلهة تراءت لها فى الأحلام مرتدية رداء شديد الاخضرار، شاهرة سيفًا أحدب وعلى جبينها هلال من الياقوت – آلهة إسلامية متوشحة ألوان العلم النبوى الداعى إلى الجهاد – لأنها تدعو جهان إلى حرب مقدسة لا على النصارى الكافرين، بل على كفر الرجل وطغيانه.. .." (١٥).

حبكة الرواية بسيطة، تتكون من حكاية واحدة، هى حكاية كفاح جهان فى سبيل حريتها وسيادتها. والحبكة متماسكة تعتمد حوادث مترابطة تسير فى خط مستقيم، لكنها تنقلب إلى عمل آلى، مما يؤدى بالرواية إلى الافتعال.

ولا تكون الحبكة إطارًا عامًا يحيط بالشخصيات، لأننا نلحظ تفاعلاً بين الشخصية والحدث، فالشخصية مؤثرة بالحدث ومتأثرة به.

وقد استعمل الكاتب طريقة السرد وطريقة الحوار، ليرسم بطلته من الخارج وليشرح عواطفها وأفكارها. ويحاول أن يقدم شخصية حية، صادقة لها دوافعها الإنسانية، وانفعالاتها، وأهدافها. شخصية "محتملة الوجود" وتتفق مع أغراضه. إلا أن

---

(١٥) خارج الحريم – القصة والرواية – ص ١٣٩ .

الكاتب يفشل فى تحقيق غرضه لأن الكاتب لم يدرك إمكانات الشخصية الإنسانية، كما أنه حلق فى غير مجاله وتناول بيئة بعيدة عن تجربته ومشاهداته الخاصة.

أسلوب السرد يتداخل معه أسلوب الحوار حينًا، وأسلوب الرسائل حينًا، وأسلوب الحلم حينًا آخر.

والأحلام تمنح الرواية زخمًا غرائبيًا، بالرغم من أن موارد الرواية لا تتنكر لمرجعيتها الواقعية. واستخدام تكنيك الحلم يوحى بطغيان الواقع وقسوته. فيكون الحلم هو المتنفس عن الرغبات المكبوتة أو المستحيلة التحقيق فى الواقع – كما تشير الدراسات الفرويدية. وأحيانًا، يتخذ الحلم معنى غيبيًا تنبؤيًا، كحلم جهان الذى تنبأ بمقتل والدها فى السجن.

"وقد حلمت تلك الليلة حلمًا مرعبًا مخيفًا تراءى لها فيه رجلان يدخلان السجن ويقتلان سجينًا قتلة فظيعة. يوثقانه ويكمان فاهه ويقطمان شريانًا فى أحد معصميه، فيجرى دمه وهو يتململ ويئن.. .. .. تبينت جهان وجه السجين المذبوح، فصاحت: أبى أبى – قتلوا أبى.. .." (١٦).

وفى الصباح تأتيها الخادمة بالجريدة، وتطالع جهان "خبر موت والدها منتحرًا الليلة البارحة. وقد جاء فى الإذاعة الرسمية أنه قطع أحد شرايين معصمه بزجاجة من المصباح الذى وجد مكسورًا على الأرض"(١٧).

.. .. إنه الجنرال "قبحه الله! إنه فجعها بأخيها وحرمها ابن عمها وقتل أباها! وفوق هذا كله هو قادم الآن لمقابلتها"(١٨).

* *

(١٦) خارج الحريم – القصة والرواية – ص ٢٠٩ .

(١٧) المرجع السابق – ص ٢١١ .

(١٨) المرجع السابق – ص ٢١٢ .

أما الحوار فتتمازج فيه مستويات وظيفية عدة:

* الوظيفة الانفعالية:

حيث يعبر البطل بأسلوب المنولوج عن فكره وشعوره:

".. .. عقل جهان عقل غربى التهذيب، غربى العلم والتربية، ... رفعت وجهها إلى شمس صباح ذاك اليوم، وهتفت قائلة:

"أيها الرب الكريم القدير، أنت الزارع فينا بذور الأمانى الخالدة، فلا تلمنا إذا تدبرناها بالتربية. فأنت مبدع الحب والحرية، فلا ترذلنا إذا حطمنا جدران سجننا. أنت الرحمة، وأنت العدل، فلا تسخط علينا إذا قاومنا كفر الرجل وطغيانه.. .. كلا. لا نخضع منذ اليوم لظلم الرجل واستبداده. ولا فرق إذا كان زوجًا أو أخًا أو أبًا أو صاحب تاج وصولجان.. ." (١٩).

* الوظيفة المرجعية:

حيث الشخصية تعلمنا عن ذاتها وعن الآخرين:

يخاطب رضا باشا ابنته جهان بقوله:

"- لا أكتمك أنى أكرهه (القائد الألمانى) وأوجس شرًا من زياراته لنا، وأعيد ما قلته ليلة البارحة: إن ما تذيعه الصحافة عنك وعنه عار علينا.. .. ألأنه اليوم الحاكم بأمره فى الآستانة ينبغى أن نتقرب منه؟ وهل هو غير الغريب البعيد عما هو مألوف ومقدس فى حياتنا وعاداتنا ولغتنا وأخلاقنا وديننا وتقاليدنا؟ وعدا كل هذا، إنه أرمل، وعمره ضعفا عمرك." (٢٠).

* الحوار مدمج فى ديناميكية بناء الراوية، لأنه يكشف عن تطوير الشخصية وموقفها من مبادئها ورؤاها، بالنسبة للقرارات المصيرية: يدور الحوار بين جهان ووالدها:

---

(١٩) خارج الحريم - القصة والرواية - ص ١٤٢ .

(٢٠) المرجع السابق - ص ١٥٥ .

- ... افصحى عما يجول فى خاطرك، ولا تخفى عنى شيئًا .. ..

- خذنى إذًا بحلمك.. .. تراءت لى رؤيا - ليست حلمًا - بل رؤيا وكنت إذ ذاك جالسة إلى منضدتى أترجم "نيتشه".. .. خيل إلى أن فى هذه الغرفة شبح إمرأة كأنها والدتى، وكأنى أراها. بل رأيت الشبح يتضاعف ويتكاثر كلما حدقت به، حتى رأيت أمامى مئات من النساء فى أثواب سوداء، راسفات بالسلاسل والقيود، وعيونهن تنظرن إلىّ طالبات مسترحمات، كأنهن يرغبن بمخاطبتى وبإبلاغى حقيقة هائلة.. .. وسمعتهن ينطقن بهاته الكلمات:

(إما تضحية وإما انتقامًا) (٢١).

"وقد رسخ فى عقل جيهان أنها هى المختارة - الرسول - هى سيف النقمة يشهره الله على طغيان الرجال.. ودعت نفسها (ابنة الثورة)" (٢٢).

* أحيانًا يبلغ الحوار صراحة، تصل حد الوقاحة، فى خطاب القائد الألمانى لجهان حين رفضت طلبه للزواج:

- لا تركى ولا أجنبى، لا مسلم ولا أوروبى يسلم، إن أمرك لعجيب، وإنك لصعبة المراس.

- إن أمرى بسيط، وإنى شقية. تزوجت مرة، ولا أستطيع أن أتزوج مرة ثانية. أنا متزوجة من الحرية.

- ما لا يبيحه الدين تبيحه الحرية. فما الذى يمنعك إذًا من أن تكونى لى ولو إلى حين؟

- إن عقيدتى بالزواج لأسمى مما تظن يا حضرة الجنرال.. ." (٢٣).

---

(٢١) خارج الحريم - القصة والرواية - ص ١٥٦ .

(٢٢) المرجع السابق - ص ١٧٢ .

(٢٣) المرجع السابق - ص ٢٠١ .

نشير إلى أن الحوار متسق مع مستوى الشخصيات. لكن التضاد بين مستوى المتحاورين يبرز فى مضمون الديالوج، لأن التضاد تصادمى، لا سيما الحوار بين جهان والقائد الألمانى، فى الفصول الأخيرة من الرواية.

نلاحظ أن الرواية جريئة الطابع، جامحة الشعور، ثائرة النبرة، عصبية اللهجة. والعبارة فيها متقنة، والصورة أقرب إلى الصورة الكلاسيكية، بمعنى أنها واضحة، راسية، متوازنة، إلا فى بعض مواقف الوصف حيث تبلغ الفقرات درجة من الشفافية والشاعرية.

يكثر الكاتب من الأسلوب الإنشائى، وعلامات الاستفهام، ويورد الاستفهام لأغراض بلاغية. فجاء بعض الاستفهام إنكارياً:

(أى تركى يستطيع أن يكون لها صديقاً ورفيقاً وزوجاً معاً)[٢٤].

وبعض الاستفهام جاء لغرض التقرير:

(أو لم تكن هى أول سيدة تركية مشت فى شوارع الآستانة سافرة؟ أو لم تكن هى أول سيدة تركية وقفت فى ساحة عمومية تمزق حجابها؟)[٢٥].

مع المواقف المتوترة، يأتى الأسلوب ملوناً بالتوتر والتماوج والاضطراب. ويأتى الإيقاع فى العبارات، موحياً بالحالة النفسية المضطربة:

".. .. فصاحت يالله! وقد انطوت، وهى تحجب وجهها بيديها، فى كرسى أحمر قانى[٢٦]، كأنها تحاول أن تحجب هول الرؤيا أمامها. وحيدة هى، فى شدتها وبؤسها، تتقاذفها نزعات النفس الحائرة.. .. فتتصاعد أنفاسها الحارة من صدر ملتهب، ولا معين لها ولا قوة. وكانت الظلمة، إذا أغمضت عينيها، أشد هولاً عليها"[٢٧].

---

(٢٤) خارج الحريم – القصة والرواية – ص ١٧١ .

(٢٥) المرجع السابق – ص ١٥١ .

(٢٦) كذا وردت فى النص والصحيح (قانٍ).

(٢٧) خارج الحريم – القصة والرواية – ص ٢٠٧ .

العبارات تمثل قمة التوتر فى نفس الشخصية. تعمد الكاتب للأسلوب المقطع الجمل ليكون التعبير عن حالة البطلة النفسية أبلغ فى نفس القارئ، وهو يقرأ العبارة بتقطع أنفاس جهان.

يطعم الكاتب روايته، أحيانًا، ببعض الألفاظ "القديمة" التى تبدو نافرة، وبعيدة عن جو السياق، كأن يشبه قد جهان (كالرديني)، ويصف فوضى الأوراق بـ (المبعثرة شذر مذر).

ويقع فى بعض الأخطاء اللغوية مثلاً (فى كرسى أحمر قانى) بدل قانٍ (.. .. يبدد الظلمات .. وينصت الرعود) يقصد (يسمع الرعود) فاستعمل الفعل اللازم فى مقام فعل متعدٍ. وكثيراً ما يخطئ فى استعمال حروف الجر.

الرواية مثقلة بعيوب فترة الريادة، كاستهداف الوعظ، على لسان شخصيات الكاتب، أو بتدخله المباشر، والاستطراد فى السرد، والميل إلى الأخذ بالعواطف والإسراف فى تصويرها، والافتعال الذى يضعف صدق التجربة الفنية، والمبالغة التى تبعد بالرواية عن الواقع. وهذا أوقع الريحانى فى قضايا ميلودرامية مفتعلة.

كما تفتقر الرواية إلى العمق فى تحليل الشخصيات ما عدا البطلة جهان التى اتخذ الكاتب جانبًا من جوانب شخصيتها، وجعله محور الرواية، وظل يكشف عن هذه الجزئية، ويتعمقها حتى وصل إلى غايته. فرسم لنا شخصية فيها ملامح من (دون كي شوت) الذى يعيش بغير روح عصره، ويسعى إلى مثالية توقع صاحبها فى المهالك. وفيها ملامح الوطواط التائه، الذى ضاع وضل سبيله.

ومن عيوب الرواية، أن الكاتب لم يتقيد بمجال خبرته، وغاص فى تجربة إنسانية بعيدة عناصرها عن مجاله الروائى، فلم ينفذ إلى لب التجربة، ليخرجها لنا كتلة متماسكة حية.

* *

تيار الوعى (مذكرات الأرقش):

انتقل الكاتب المهجرى من كتابة المقالة، إلى كتابة القصة القصيرة ذات المضمون الاجتماعى. اتضح له أنه لو استمر بهذا الأسلوب، فإنه سيكرر نفسه. فأنقذ نفسه من خطر التكرار، مستفيداً من تجربته الفنية، وما بلغه من نضج فكرى وفلسفى، تضيق المقالة والقصة القصيرة بالتعبير عنه. فاتجه إلى الرواية الفلسفية.

وكتابة نعيمه للرواية الفلسفية جاءت نتيجة أزمة روحية وفكرية، مر بها الكاتب أثناء وجوده وحيداً فى نيويورك:

".. ... لأول مرة فى حياتى، أحسست الله قوة فى داخلى... وجدتنى ذات ليلة مدرارة الغيث، أكتب التوطئة لكتاب لم تكن معالمه قد تبلورت بعد فى خيالى. .. خلقت (الأرقش) من خيالى، ولم يلبث أن أصبح فى حياتى أكثر من خيال. فلكم سامرته وسامرنى، وماشيته وماشانى، وأكلته وأكلنى.. .. لقد جعلته يعيش على مستوى البصيرة أكثر منه على مستوى البصر، ومكنته من ذلك إذ سلخته عن ماضيه إثر صدمة عنيفة وقعت له. ثم وضعته فى بيئة هى أبعد ما تكون عن العالم الباطنى الذى يعيش فيه. بيئة تغرق فى رغوة العيش من يوم ليوم. فيبدو هو فيها مهاناً محتقراً.. .. ولكنه يكشف عن غناه الروحى بما يدونه فى مذكراته من انطباعات عن العالم الحسى حواليه، ومن مقارنات بين ذلك العالم والعالم الذى يعيش هو فيه بقلبه وفكره وخياله.. .. أدخلت فى المذكرات أشخاصاً ثانويين.. .. ومفارقات غريبة .. .. ورواسب فى حياة الأرقش السابقة تطفو من حين إلى حين على سطح ذاكرته، فتضفى على المذكرات لوناً من القصة وتثير فضول القارئ.. .." (٢٨).

هدف الكاتب من البناء الروائى هو بث فكرة فلسفية. واتخذ بطله ليمثل تلك الفلسفة. واستعان الكاتب بأسلوب (المذكرات) التى يكتبها بطله يوماً بيوم. واستخدم

---

(٢٨) سبعون ج٢ – ص ٨٤ .

فى بنائه الفنى منهج تيار الوعى. يستغل الكاتب (تيار الوعى) القائم على مبدأ التداعى الحر للأفكار والخواطر، متخذاً منه سبيلاً إلى تكنيك يعتمد على المونولوج الداخلى، حيث يقوم البطل بتذكر حياته الماضية.

يتفجر (تيار الوعى) فى الرواية – وهذا الأسلوب يعتمد على تسجيل الانطباعات بالترتيب الذى تقع به على الذهن، متجاوزاً فى ذلك منطق الواقع الخارجى، الذى يخضع ترتيب الأحداث فيه لعاملى الزمان والمكان. وهذا الأسلوب هو البؤرة التى نرى من خلالها تطور الرواية.

أراد الكاتب لهذه الشخصية أن تكون معادلاً فنياً، وقد بنى ليكون رمزاً للماضى وقد جوبه بالحاضر. أو بالأحرى هو الحاضر الذى يطارده الماضى، دون هوادة. وقد ختم الكاتب على فم البطل، وجعله يعيش داخل ذاته. وقد قدم الكاتب الشخصية بأسلوب مناسب، يقوم على حكاية ما بالنفس، أكثر مما يقوم على ملاحظة الواقع الخارجى. ولأن ما فى النفس ضبابى غامض، ولا يخضع لمنطق التسلسل والترابط الذى يفرضه المنطق والواقع، فإن معالم الشخصية لا تتضح إلا من خلال تيار الشعور، الذى لا يرى الحاضر إلا من خلال الماضى. إن فيض الذكريات وخيالات الأحلام، والأسئلة المصطرعة فى نفسه، جميعها تشكل بالنسبة للبطل صورة متشابكة الخيوط. والماضى الكامن فى وعى الشخصية، يطل من نافذة الذكريات التى تلح على نفس البطل:

"تحدث اليوم بعضى المجهول وبعضى المعلوم، فسأل بعضى المعلوم بعضى المجهول:

– من أنت؟ فأجابه بعضى المعلوم

– أنا لا شىء وكل شىء. فقال بعضى المجهول

– ومن أين وإلى أين؟ فأجاب بعضى المعلوم.

– من الأزل وإلى الأبد.

فصمت بعضى المجهول حائرًا، ثم عاد فسأل:

- قل لى من أنا. فأنت تعرف أسرارى وأنا أجهلها.

فبقى بعضى المعلوم معتصمًا بالصمت"(٢٩).

"كنت أحاول أن أعود بأفكارى إلى الماضى، علنى أذكر من كنت وأين تربيت، وكيف وصلت إلى ما أنا فيه الآن.. ... أما الليلة فأوشكت أن أرى بعض ما وراء السور. ولكن مصباحى انطفأ بغتة.. .. أبصرتها واقفة بجانب فراشى.. .. كدت أناديها باسمها. إلا أنها اختفت مثلما ظهرت. وتركتنى فى حيرة أعمق من ذى قبل.. .. عبثًا أحاول الآن أن أعيد رسمها إلىّ. فالضباب عاد فاكتنف أفكارى"(٣٠).

مأساة الشخصية التى تحكم تصرفاتها تتمثل فى الازدواج المركب الذى يمزقها داخليًا، لأن طاقتها التأملية أضخم من طاقتها العملية. كما يتمثل فى صراع المتناقضات الذى يشد الشخصية بين قطبين متنافرين، ويحدث فى شخصية البطل صدعًا عميقًا. والتوتر النفسى بين الواقع والمثال يظل كالجرح الذى لا يندمل.

وعى الأرقش يعمل على تقديم الحقيقة الخارجية، ولاوعيه يقدم الحقيقة الداخلية فى صورة معادلة خارجية. والأحلام التى تطارده فى نومه، وفى يقظته، تنم عن التمزق الذى يتعرض له عالمه الداخلى والخارجى. إن مأساة حياته الواقعية ترتد إلى منطقة اللاوعى، فتولد كابوسًا رهيبًا، يقرع أعماق نفسه التى يختلط فيها وقائع الماضى، مع هواجس الحاضر. كل ما يدور فى خاطر البطل من أفكار يختلط فيها الوعى باللاوعى، يمثل صورة توحى بأن الحياة عبثية. وحكم الكاتب على البطل بالهلاك، فى بحثه العقيم عن معجزة الخلاص، وتعقبه للأوهام. تظل الأزمة تتصاعد فى نفس البطل، متطورة، متكاملة، إلى أن يسقط فى الضياع. إنه انتحار النفس فى هاوية ذاتها.

---

(٢٩) مذكرات الأرقش - ص ٦٧ - ٦٨ .

(٣٠) المرجع السابق - ص ٤٨ - ٤٩ .

".. .. لو شئت أن أعد كل ما فيّ من أراقش مجهولين لما استطعت. فهم يطلون عليّ من نوافذ لا تحصى. وليس بينهم وجهان متشابهان. ولا هم يكلمونني بلسان واحد، ولغة واحدة.. .. فكأنني القلعة المحاصرة... .. ستجدون فيها حفنة من السنين تقمطت بظلمة ماض كفيف وبريق آت مبصر.. .. "(٣١).

الرواية تبدأ من النهاية، وتعود القهقرى، ثم تتدرج إلى الحل. ويزيد القارئ تعلقًا بسير الرواية تكنيك يشبه ما يستعمل فى القصص البوليسية، حيث لا نكشف سر البطل إلا فى نهاية الرواية، ولكن الدافع إلى الجريمة يظل سراً. وتنتهى الرواية باختفاء البطل عن المسرح فى ظروف غامضة، دون كشف السر الذى ينتظره القارئ.

فى مطلع (مذكرات الأرقش) يركز الكاتب على تكوين الملامح النفسية لشخصيته. ويرسم معالم الشخصية من خلال عالمها الشعورى واللاشعورى. ثم يوظف الأحلام، لإيقاظ الماضى، بشبح المرأة المجهولة - المعلومة، التى تزور الأرقش بردائها الأبيض الشفاف، وشلال الدم المتدفق من جرح غائر فى عنقها. ثم يوظف الكاتب الصمت تعبيراً عن التأمل:

يكتب الأرقش فى مذكراته:

"الأحد - سكوت

الاثنين - سكوت

الثلاثاء - سكوت

.. ..

الخميس - يوم سكوت. لو كان لى السلطان المطلق فى الأرض لأمرت بيوم واحد فى الأقل من كل سنة تكرسه كل شعوب الأرض للسكوت والتأمل"(٣٢).

---

(٣١) مذكرات الأرقش - ص ١١٦ - ١١٧ .

(٣٢) المرجع السابق - ص ٢٧ .

ويدون بعد ذلك فى كل يوم إحدى تأملاته فى: النجوم – الله الخالق – السعى إلى معرفة الله بطريق (العين الباطنية) – ويلات الحرب التى تقتل الروح قبل الجسد لأنها تحول حرب الإنسان من عدو فى داخله إلى عدو خارج نفسه، وهذا أخطر ما فيها. ثم يدون فى مذكراته تأملاته فى الحياة والموت. ولما كان عمل الروائى منصبًا على بحث دائب حول فكرة الحياة، ومعنى الوجود، والتساؤل الملح فى المباحث الميتافيزيقية، فإن الصراع ينتقل داخل نفس البطل، حين يتبين الازدواج فى هويته، وأنه أكثر من أرقش، والنزال محتدم بين الأرقشين، ولا بد لأحدهما أن يلغى الآخر. ويظل البطل ذاهلاً غائبًا، عيناه تنظران إلى الداخل، لا فى الخارج. تصطرع رموز السمو النفسى، والحدب الروحى، وتصل التجربة الفنية المتنامية إلى تغليب صور التسامى الروحى، والانعتاق من ربقة المادة.

الأرقش يطل على الماضى من خلال الذكرى والحلم. يحاول استعادة الأحداث بواسطة التداعى، وهى من الناحية الفعلية تقع فى زمن خارج الحدث القصصى، ولكنها هى عامل تفجير مستمر، ومحرك لا يهدأ فى داخل البطل، من خلال انسياب مجرى الشعور عند البطل. تيار الوعى لا ينقطع فى ذهن الأرقش، وعن طريقه يمدنا – بالارتداد إلى الماضى – بمعلومات عن حياته المنصرمة. وعن طريق تيار الشعور نعرف ماضيه.

"ثب إلى رشدك يا أرقش. ما كنت حالمًا.. .. ولكنها ظلال أحداث تزحف عليك من غياهب ماضيك. وما من حدث يزحف عليك إلا بدعوة منك.. .." (٣٣).

العناصر الرئيسة التى شكلت رؤية الكاتب، هى تيار الوعى وإطلاق اللاشعور، والأحلام. وكل ذلك يؤدى إلى طابع ملغز يغلف عالم الرواية.

الرواية توظف الحلم كعنصر أساسى فى البناء السردى الفنى. إلا أن الحلم يمثل امتدادًا للحظة اليقظة للبطل، حيث يعكس ومضات الماضى يقدمها الحلم ككوابيس تنطلق دون عقال أو رادع.

---

(٣٣) مذكرات الأرقش – ص ١١٥ .

الأحلام حملت مضامين المجهول، والسر المغيب، ونعمة الغرائب. وقد يستولد الحلم الحلم من أعماق اللاوعى، بالتداعى. وحين يأزف أوان الرؤيا يتاح للكاتب أن يأسر اللامتناهى البعيد، فى اللقطة المدهشة، ويلتقط الحلم العابر، ويتوغل فى الخفى، ويتصيد الظل ويبتدع له معادلاً موضوعياً.

نموذج (الرؤيا والحلم العابر):

".. .. لعلها ما يدعونها "غبطة الوجود".. .. الكل ذوب لا يوصف من محبة لا توصف.... إنها الغبطة بعينها. بل هو الغبطة فوق كل غبطة. غبطة لا يحلق إليها فكر، ولا يطالها خيال، ولا تعلق بأذيالها أشباح أو هموم أو شكوك أو غموم.. .. "(٣٤).

ما يشعر به البطل من حيرة وغربة ولا انتماء، يجعل نظره يرتد إلى أعماق ذاته، يستبطنها، ويعيش ذكرياتها وأحلامها. فتتفجر عطشه الصوفى. وعلق البطل مصلوباً بين الأرض والسماء، بين ذاته والمطلق، تتشابك الرؤية الموضوعية العقلانية، مع الرؤية الميتافيزيقية الهائمة فى طرقات البحث الفاجع عن اللاشىء، أملاً فى أن يصبح شيئاً. ولكن رحلة الأرقش تنتهى بالفشل بعد أن سلك، عبثاً، الطريق الخاطئ.

المنولوج لا يرتبط باللحظة السردية، بل يأخذ شكل تداعيات ذاتية، خاضعة لمنطق اللاشعور:

"... لله ما أوسع الإنسان وأضيقه.. .. كلنى اليوم اضطراب وتشويش وقلق. ولو سألنى سائل عن السبب لما أحرت جواباً.."

"ضاع كل شىء.. .. ضاع الأرقش.. .. ضاعت عزلته المؤنسة ودنياه الفسيحة الحافلة بالرؤى.. مات الأرقش الحى، وبعث الأرقش الميت.. .. تبًا لها من ذاكرة لا يموت فيها شىء! قد ينسدل الستار على القليل أو الكثير منها ولكنه لا يمحو نقطة مما وراء الستار.."(٣٥).

---

(٣٤) مذكرات الأرقش – ص ١٠٦ .

(٣٥) المرجع السابق – ص ١١٦، ص ١٢٩ .

تعتمد الرواية تيار الوعى، والمنولوج الداخلى. تكشف عن الأفكار الواعية واللاواعية للشخصية، مستعينة بالتداعى وبأحلام اليقظة وبالرموز - عوضاً عن السلوك الإنسانى الخارجى. وأحلام اليقظة والذكريات عرضة للتشعث، والتشتيت، لذا استعان الكاتب بالمذكرات، التى تؤرخ أيام الأسبوع، لتمثل عنصر الزمن فى الرواية. وذاكرة البطل تلتفت إلى ذكريات تلقى ضوءاً على سراديب الرواية ومنعطفاتها ،وعلى الحياة النفسية والعقلية للبطل. وفى عالم الذكريات يتداخل الماضى، والحاضر، والمستقبل، ويفقد الزمن معناه. ويعيش البطل فى جو ضبابى، غائم، تظلله الأخيلة والأحلام. ويلتزم الكاتب بمبدأ الانتخاب، فيما يختص بهذه الأحلام، والذكريات.

يفجر الكاتب كل طاقاته التعبيرية والتصويرية، كالاسترجاعات، والحوار الداخلى. ويسبغ الكاتب على رسم الشخصية - نفسياً وفكرياً - جاذبية واضحة، وزخماً قوياً.

يأتى الكاتب ببناء روائى مخالف ومناقض للبناء التقليدى. فلا ينمى الحادثة، ولا يحيط بالحالة، بل يلجأ إلى تقنية التداعى. ويتناول الأحداث والشخصيات عبر مسارين زمانيين متداخلين: الأول يتموضع فى الزمن الروائى الذى نستشفه من ثنايا السرد، والثانى فى الزمن النفسى للشخصية المحورية الذى يطفو عبر التداعيات. ويداخل الكاتب بين الزمنين. إن الكاتب، فى عالمه الروائى، يتخطى المكانية والزمانية، ويشمل الحياة العريضة، ليتلبس فيها الماضى والحاضر والمستقبل. ويصبح الزمن سلسلة من المعاناة، ومجابهة تتم عبر الفرار إلى المجهول. والتناقض بين الزمن الحالى والزمن الماضى يحسم لصالح مستقبل وهمى. ونتيجة لغياب الحدث الذى يستقطب العناصر الأخرى، فإن زمن الرواية يصبح زمن تداعيات البطل وأحلامه.

ومناوشة فكرة العدمية والضياع، وانعزال الشخصية عن الحياة، يقرب الرواية من أدب اللامعقول، أو روايات العبث التى شاعت فى أوروبا فى فترة ما بين الحربين. إن العبثية تلقى بظلالها على الرواية. فالبطل حائر لا يعرف اليقين، يعانى من أزمة الحضارة الغربية، التى تخلص للعلم على حساب الإيمان. ويظل الأرقش ممزقاً بين تناقضات الروح والجسد، التى أدخلته فى دوامة غربة مركبة: غربة عن مجتمعه، وغربة

عن ذاته، وغربة عن أنثاه. وأدى به التوتر الشديد إلى فقدان التوازن، والإحساس بالعبث. وانتهى به الأمر - كغريب كامو - إلى ارتكاب جريمة غامضة، كانت ضحيتها المرأة الجميلة التى أحب.

وربما كان تيار الشعور هو الشكل الذى يسمح باستيعاب هذه التجربة. فهو يتمرد على شكل الرواية التقليدية، ولا يقدم بناءً مستقراً، ولا يصور شخصيات محددة المعالم[٣٦]. فالأرقش لا يعرف له هوية أو اسماً أو جنسية أو انتماءً، هو فاقد الذاكرة، ويظل بلا ملامح حتى تقترب الرواية من نهايتها، ويكشف الكاتب سر الأرقش.

* *

بعض الشواهد توهمنا بأن (مذكرات الأرقش) رواية بوليسية. فهناك جريمة قتل غامضة، هى ذبح امرأة جميلة من الوريد إلى الوريد، وهناك دماء، وهناك شرطة وتحقيق، وهناك قاتل فقد الذاكرة وتوارى فى مقهى صغير، وهناك شبح المرأة القتيل، الذى يتراءى للأرقش فى أحلامه ويقظته، وفيها التوتر، والقلق، والتوقع، وسر يحتفظ به الكاتب إلى نهاية الرواية. وجميعها حيل تستخدمها القصة البوليسية. ورغم ذلك فالرواية ليست بوليسية على الإطلاق. إنها رواية التعبير عن أزمة إنسانية، وقلق فكرى، وتساؤل. هى رواية البحث عن حل، وبداية طريق غير مكتمل. هى رواية وصف واقعى مع رؤى مستقبلية فى ثنايا الواقع. إنها رواية نفسية فلسفية. تخدم أهدافاً بعيدة، وتناقش قضايا كبرى، وتعرض مشكلات مصيرية فى حياة الإنسان. إن الفلسفة الكامنة وراء الحدث - الذى يبدو كأنه حدث بوليسى - هى فلسفة تتعلق بالصراع المحتدم بين الروح والجسد، وتتعلق بمسألة الخلاص. هل اهتدى البطل إلى طريق الخلاص؟ هذه مسألة أخرى. البطل يبدو حائراً قلقاً، متوتراً، ممزقاً، أمام لغز الازدواج فى الهوية، والازدواج بين الواقع والمثال.

ويسقط البطل دون أن يهتدى إلى الطريق، فما استطاع بلوغ "القمة".

---

(٣٦) راجع الوسطية - ج٤ - ص ٢٢٦ .

"أنا الذابح والمذبوح. ذبحتها فانذبحت.. .. بيدى هـذه ذبحت حبى. لأنه فوق ما يتحمله جسدى، ودون ما تشتاقه روحى. وأى الناس أدرى منى بما يتحمله جسدى، وما تشتاقه روحى؟.. .. ما مات الأرقش بعد.. .. هاتوا سهامكم وبارودكم ورصاصكم. إنى ضباب تدرع بالضباب. فإن استطعتم أن تصرعوا الضباب بسهامكم وبارودكم ورصاصكم ربحتم المعركة. وإلا فالنصر لى...."(٣٧).

استطاع الكاتب أن يصور شخصية واقعية فيها من العناصر الإيجابية: أن الأرقش كريم المحتد، ينتمى إلى أسرة كبيرة، وهو طالب لامع متفوق فى الجامعة، ويجيد أربع لغات. ولكن فيها أيضًا عناصر سلبية: منها قبح الهيئة، وغرابة الأطوار، وفقدان الذاكرة، والطاعة العمياء، والجريمة الغامضة. تكشف مذكرات الأرقش عن حيرته وضياعه وتوتره، وتطلعه القلق إلى المجهول. يذبح عروسه ليلة الزفاف، من الوريد إلى الوريد، من أجل أهداف عليا، ويتوارى. هذه الجريمة الغامضة أخرجت الأرقش من نطاق الشخصية الواقعية، لتدخله فى نطاق الرمزية. إنه شخصية يساء فهمها. فهو قاتل ومقتول، ذابح ومذبوح، ظالم ومظلوم. إنه رمز الإنسان فى رحلته الأبدية، باحثًا عن المطلق، وباحثًا عن الخلاص، والذى كثيراً ما يصاب بالخيبة والضياع والسقوط. إنها الهزيمة النفسية للإنسان حين تنوشه، وتحاصره مخالب الزمان والمكان.

من العوامل التى تساعد على إعطاء الرواية قيمة رمزية، هو السياق الذى تقدم فيه شخصية البطل. والأرقش شخصية غريبة، وتتجلى غرابتها بمقدار ما يخلع عليها الكاتب من صفات وخصائص، ليست فى العادة من صفات وخصائص الشخصية "السوية" العادية. الغرابة فى الواقع تنبع من داخله أكثر مما تنبع من الظلال التى تحيط به. إنها هذا الإحساس بالانقطاع الكامل بينه وبين من حوله، وما حوله. وهذا الجو الغريب الذى يعتمل فى باطنه، فيخلق حالة من التضاد الحاد بين عالمه الخاص، وبين العالم الذى يفترض أن يكون منتمياً إليه. والمنبع الأصيل لهذه الملامح موجود فى الذكريات التى لا تفتأ تفيض على الحاضر فتلونه وتحكم اتجاهه إلى حد بعيد. وينتهى

---

(٣٧) مذكرات الأرقش – ص١٣٠ – ١٣١ .

الأرقش بأن يلقى نفسه فى مسار عبثى. والرؤية العبثية رؤية سلبية، تشل العلاقة السرمدية بين الذات والعالم، وتلكىء المضى قدمًا فى العثور على آفاق إيجابية.

الأسلوب موجٍ أصيل، يجنح نحو التلون والتماوج. وأحيانًا يباغت ويأخذ إلى البعيد، حين تصير الطبيعة همًا إنسانيًا – ميتافيزيقيًا. وحين يجنح النص الأدبى إلى اكتشاف الإنسان فى اتحاده مع الطبيعة. هذه الوحدة تشبه اتحاد الجنين بأمه. بل قد تكون فى نطاق أوسع، فتحتضن العالم كله، ويصبح الإنسان جزءًا من الوجود، وجزءًا من الخالق. وتتطور اللغة نحو أسلوب بلورى صافٍ، فضاؤه الأزوردى يجهل التوتر والاضطراب:

"ما هذه السكرة التى سكرتها الليلة؟ وبأى الكلام أصفها؟.. .. لعلها ما يدعونه (غبطة الوجود). انسكبت علىّ بغتةً انسكاب أشعة الشمس على كرة من البلور. فأحسستنى كيانًا شفافًا مترعًا حرارة ونورًا. فلا أنا من لحم ودم. ولا أنا سجين زمان ومكان، ولا أنا أنا. فكأن الكائنات منظورها وغير منظورها قد ذابت فىّ وذبت فيها. فالشمس والقمر والنجوم منى وأنا منها. وهى فىّ وأنا فيها.. .. .." (٣٨).

* *

الوحدة التركيبية : (الشكل القصصى عند العرب)

نلاحظ أن التكامل بين الأعمال الروائية ميزة مهمة فى الرواية الفلسفية المهجرية. فالروايات جميعها تنتظمها رؤية موحدة، وتجربة مكتملة، وإن اشتملت على عناصر متنوعة.

كل رواية لها شخصيتها المستقلة، وكيانها الخاص، إلا أن هناك خيطًا دقيقًا مأساويًا يربط بينها، وخصائص تجمعها. ويمكن للدارس أن يتتبع هذه الصلة وتطورها عبر الروايات، ويلمس البعد الإنسانى فيها، لأنها جميعًا تستهدف الإنسان فى سعيه المضنى نحو الحقيقة، ونحو الخلاص. يمكن أن نخضع هذه الروايات لما يسمى بالوحدة

---

(٣٨) مذكرات الأرقش – ص ١١٥ .

التركيبية، بمعنى أنها وحدة تتكون من عدة روايات. كل رواية تختلف عن الأخرى، لكنها جميعها فى تعاون تام ومسبق. وهذا ما يقربنا من اعتبار هذه الروايات كشكل روائى يخضع لرابطة كلية، تضم الروايات فى خط واحد، وكأنها عمل فنى كبير يصب بعض أجزائه فى بعض. إن العلاقة التى تقوم بين الروايات كمجموع، هى علاقة تقوم على استقلالية كل رواية، وعلى وحدة تجمع فى النهاية بين هذه الروايات. وهذا يكشف على أن هذه الروايات كانت تخضع لوحدة كلية فى ذهن الكاتب، وتلتقى جميعها فى عدة جوانب، هى:

- الرؤية واحدة – رؤية متسقة مع رؤية الحضارة الشرقية التى تعطى للمطلق حيزاً واسعًا فى مصير الإنسان.
- صورة الشخصية واحدة.
- الفكرة الفلسفية واحدة.
- البنية الفنية واحدة.

وبطل هذه الروايات واحد. تطور من رواية إلى رواية أخرى(٤٢). حاول هذا البطل الضائع، المصلوب بين قطبين، أن يتغلب على "الوحش" فى داخله، ففشل، وانتهى إلى الجريمة. ثم حاول الاتكال على مجهول يدعى (اللامسمى) فقاده فى دروب الفانتازيا. ثم يعيد التجربة بصورة أشد، تحت اسم مرداد، ويجد بصيص أمل حين أطلق شراعه مبحراً فى "فلك مرداد". ثم يعيد التجربة بإصرار، تحت اسم "صنبيم" فى بحثه عن سر الوجود، عن طريق التصوف، فيهتدى إلى معالم الطريق السليم.

ولو نظرنا إلى الروايات الفلسفية (اليوم الأخير) و (مذكرات الأرقش) و (مرداد)، لتبينا أن كل واحدة منها، تخضع لمنهج الوحدة التركيبية. فكل رواية، على حدة، مكونة من أجزاء مستقلة، ولكن يجمع بينها رابط ينتظم الرواية، من بدايتها إلى نهايتها. وندرس نموذجًا لها رواية (اليوم الأخير).

---

(٣٩) راجع "وحدة البطل" فى هذا البحث.

يضعنا الكاتب منذ الكلمات الأولى فى جو الرواية: (قم ودع اليوم الأخير). اختار الكاتب الحركة النفسية مادة لروايته. وتعلق بالحلم المبهم، وأخضع روايته لجو يلائم حالة الحلم والتأمل.

وجاء بناء الرواية لا يعتمد قانون السببية، والتتابع الحتمى للأحداث. بل اعتمد الصدفة والكرامات والمعجزات. واستعان بالفانتازيا، ليحاول إقناعنا بقضايا فلسفية تلح على ذهن الكاتب. والحيوية التى يتميز بها البناء الدرامى تعود إلى وقوعه فى منطقة ما بين الواقع والخيال، واهتمامه بما يحدث داخل النفس من نقلات وتطورات.

الفصول تتوالى بطريقة التسلسل الزمنى. والإطار الخارجى للزمن يضعه الكاتب تحت أرقام متسلسلة، تبدأ مع الفصل الأول (١) وتنتهى مع الفصل الأخير (٢٤)، هى عدد ساعات "اليوم الأخير". ولكن هذا التسلسل لا يمس الأحداث مسًا مباشراً، ولكنه كالخيط الرفيع الذى ينظم الرواية من بدايتها إلى نهايتها. والفصول التى تتكون منها الرواية هى وحدات منفصلة – متصلة، القاسم المشترك بينها موضوع محورى، هو حياة موسى العسكرى، ومدى جدواها.

يخرج الكاتب عن مفهوم الوحدة العضوية – التى بشر بها أرسطو – والتى تقوم على توالى الأحداث فى خط تطورى صاعد. ويتمرد على العقدة، وعلى الترابط المنطقى للأحداث، وافتراض بؤرة مركزية تستقطب كل الأحداث، ويكون حلها فى نهاية الرواية. وكان الشكل الروائى الأوروبى قد سيطر على ذهن النقاد. وخيل إليهم أن كل ما هو خارج عن هذا الشكل الأرسطى لا يحسب فى عداد الفن. وقد عرف النقاد المعاصرون الوحدة العضوية الأرسطية عن طريق الحضارة الأوروبية. إبان ازدهارها، وأخذوا يطوعون النصوص الأدبية لها. فإذا لم تستجب لهم، اتهموها بالتفكك. ودعوا إلى أدب جديد، يقوم على الوحدة والتنسيق. وهذا موقف مرفوض، لأنه يقرأ أدبًا فى موازاة أدب آخر. وينظر إلى النصوص العربية من رؤية إغريقية. فالفكر الإغريقى "يميل إلى اختلاط الأشياء وامتزاجها، بحيث تضيع خصائص الأشياء فى وحدة عامة تقوم على التناسب والنظام والتنسيق، وتهدف إلى غاية واحدة، تصبح هى الشىء الرئيسى الذى

تخدمه كل الأجزاء المختلطة"[٤٠]. في حين أن الطبيعة العربية تختلف عن الطبيعة الإغريقية. فهي لا تعرف التداخل ولا تعقيد الألوان، ولا فناء بعض الأشياء في بعض. إنها تقدم الشيء ونقيضه: البرد والحر، الليل والنهار، الأسود والأبيض.. .. ولكن هذين النقيضين لا يفنى أحدهما في الآخر. ولذا لم يعرف العرب وحدة عضوية كتلك التي عرفها الإغريق، وتقوم على الامتزاج، وعلى الترتيب، بحيث يؤدي كل جزء إلى ما يلية. إنما عرف العرب وحدة منتزعة من طبيعتهم، وتعبر عنها نصوصهم الأدبية، ونشاطهم الفني، وهي ما يسمى (بالوحدة التركيبية). وتجدر الإشارة إلى أن الشكل الأرسطي ليس هو الشكل الوحيد في العالم. بل هناك أنواع أخرى من الثقافات، وأشكال أخرى من الآداب، جديرة بالاهتمام والدراسة، منها الوحدة التركيبية. وليست مهمة الدارس هي البحث عن وحدة عضوية أو تطويع النصوص لهذه الوحدة، لكن مهمته الحقيقية هي تعميق الوحدة التركيبية والمساعدة على إدراكها[٤١].

الوحدة التركيبيـة تعني استقلال الجـزء الواحد في العمل الأدبي، وأنه لا يفنى ولا يمتزج ولا يضيع كيانه في وحدة عضوية تصهر كل الأجزاء. ولكن هذا لا يعني ضياع الرابطة بين الأجزاء، بل لابد من وجود وحدة تركيبية تربط جميع الأجزاء، وتحرص في الوقت نفسه على تميزها . إنها وحدة تتجاور فيها الأجزاء وتتماس، دون أن يفنى بعضها في بعض، ولكل جزء كيانه الخاص. وكل الأجزاء تتضام وتتجاور وتتساوى أمام الوظيفة العامة. وهذا يؤكد وجود وحدة تركيبية، تربط جميع الأجزاء وتحرص في الوقت نفسه على تميزها[٤٢].

لو نظرنا – استناداً إلى النظرية الأرسطية – إلى رواية (اليوم الأخير) المكونة من (٢٤) فصلاً هي عدد ساعات "اليوم الأخير" لبدت لنا مفككة،لأن كل فصل هو وحدة مغلقة على نفسها، تبدو منفصلة عن بقية الوحدات. لكن الرواية تعتمد على وحدة خفية غير متكلفة، فالفصول كلها تتآزر على إبراز وحدة تنتظم الرواية من بدايتها إلى النهاية.

* *

(٤٠) الوسطية – ج٢ – ص ٤٥١ .

(٤١) المرجع السابق – ج٢ – ص ٤٦١ .

(٤٢) المرجع السابق – ج٢ – ص ٤٥٥ – ٤٥٧ .

فصول رواية "اليوم الأخير" أخذت أرقامًا تتمشى مع عدد ساعات اليوم. ولكن ظل كل فصل مستقلاً، أى ظلت كل ساعة منفصلة عن بقية ساعات اليوم. نحاول تلخيص الفصول، مع الإشارة إلى أن تلخيص الرواية يختزل حجمها الجوهرى، ويحرمها من التفاصيل المشوقة، ومن نبضها الحى الصانع لرعشتها التراجيدية، ويحذف طاقتها الإيحائية. لكن تحليل الرواية لا يترك لنا خيارًا.

الفصل رقم (١): يصف البطل خوفه وحيرته لدى سماع الصوت الهاتف. ويصور رعبه أمام شبح الماضى. ويقف أمام عامل الزمن، وأمام الموت متسائلاً (ص١٧).

الفصل رقم (٢): يتحدث البطل عن سلبيته، وجبنه، ومركب النقص الذى يعانى منه. ويتذكر طفولته ويتمه ودراسته الجامعية. ويتوقف أمام سؤال عن الزمن: ما الساعة؟ إنها الماضى فى الماضى، والحاضر فى الحاضر، والمستقبل فى المستقبل، إنها أنا فى الأمس، والآن، وفى الغد. فأنا الزمان.. .. والزمان أنا.. (ص٢٧).

الفصل رقم (٣): حوار مع الخادم العجوز (أم زيدان)، يتخلله أسئلة حول الموت والحياة والزمن.

الفصل رقم (٤): مناجاة حول الموت وميزاته. لأن فى الموت.. .. "لا يقلقك فكر ولا تثيرك شهوة.. .. ولا تنهشك الرغبات الكاسرات...." (ص٣٥).

والتغير الذى طرأ على ذات العسكرى: "ما هذا الذى أنا فيه؟ أكاد لا أعرف نفسى. فموسى العسكرى الذى استسلم للنوم قبل نصف الليل هو غير موسى العسكرى الذى استفاق من النوم عند نصف الليل.. .. (ص٤١).

الفصل رقم (٥): يتحدث البطل عن تجربة روحية لم يتعرض لها من قبل: ".... قطعت فى هذه الساعات الأربع، مسافات لم أقطعها فى سبعة وخمسين عامًا ... من أين هذا الشوق؟.. .. ومتى أبصر كل شىء؟"(ص٥٦).

الفصل رقم (٦): البطل فى مناجاة تكشف تفاهة حياته ".. .. رويدك يا موسى العسكرى. ولا يغرنك أنك تحمل لقب دكتور فى الفلسفة... فكرك لا يزال طفلاً .. .. خير منك هذا الديك الذى يصيح.. .. نسيت أنك لست أكثر من أستاذ فى جامعة، ومن زوج هجرته زوجه، ووالد لا يعرف ولده ولا يعرفه ولده.. .. أنت فى الظاهر رب بيت. أما فى الواقع فبيتك ربك (ص٦٤).

الفصل رقم (٧): يستمر البطل فى وصف حالته فى صباح ذلك اليوم: (ص٧٠)... .. .. آلمنى حتى الغثيان ما يتخبط فيه عالم اليوم من تفاهات وبشاعات وخساسات ومشكلات لا سبب لها إلا الجهل.. .. وخطر فى بالى هشام، وكنت أعلم أن أم زيدان قد أخرجته إلى الحديقة لينعم بأشعة شمس الصباح لعلها تعيد العافية إلى ساقيه، وتحل العقدة فى لسانه".. (٧٩)

فى هذا الفصل ينقلب هشام من عجلته إثر قبلة عنيفة من والده، ويستعيد فجأة النطق، والحركة.

ويعلق البطل على الموقف: ".. .. كل ما فى الأرض والسماء موصول بكل ما فى الأرض والسماء، وهناك المعجزة!!" (ص٩٣).

الفصل رقم (٨): يخصص هذا الفصل للحوار مع هشام فى شئون الحياة والفلسفة. ثم تدخل أم زيدان تطلب معرفة طول هشام مع طول ذراعه مرفوعة فوق رأسه. لأنها كانت قد نذرت للعذراء شمعتين بطول هشام (شيلة إيدو) إذا استجابت لطلب أم زيدان، وشفته. والآن على أم زيدان أن تفى بالنذر. ويختم العسكرى هذا الفصل بقوله ".. .. وجدت جميع ما حشوت به رأسى من فلسفات يتناثر هباءً فى وجه نسمة تقواها الساذجة.. .. لقد كانت هى الدكتور فى الفلسفة، لا أنا" (ص١٠٩).

الفصل رقم (٩): يعود العسكرى إلى ذكريات حياته وفقره ويتمه وذله فى مطلع حياته، ثم دراسته ووظيفته، ثم زوجه التى هجرته، ثم ابنه الكسيح الأخرس.. .. "وأريد اليوم أن أعرف السر فى الصلة بينى وبين هشام وأم هشام...." (١١٤).

الفصل رقم (١٠): يعود البطل إلى ذكريات الماضى، ويرى أن الحياة عبث. ثم يتذكر هشام فذهب لرؤيته فى غرفته، فيقص عليه هشام حلمه: لقد رأى رجلاً بكساء أزرق وعمة زرقاء ولحية بيضاء، وتنطلق من عينيه الواسعتين دفقات من "النور" الهادئ الدافئ، مد يمناه إلى السماء وتناول أسطع نجمة، وعلقها على صدر هشام كالوسام، وقال (هذه نجمة الصبح) (ص١٣٩).

الفصل رقم (١١): تنقل أم زيدان إلى العسكرى نبأ موت ابن مختار الضيعة، وهو ولده الوحيد بين سبع بنات. ويكون ذلك منطلق البطل للحديث عن تفضيل الذكر على الأنثى، وعادات القرية فى العزاء ثم يعود إلى الحديث عن فكرة الموت والتقمص.

الفصل رقم (١٢): حوار بين العسكرى وابنه هشام عن عمر هشام، والأصوات التى كان يسمعها أثناء أعاقته، وأن الأصوات ما كلمته أبداً عن الموت. فى تلك اللحظة تدخل أم زيدان وتخبر بأن شحاذا فى الباب. ونكتشف أنه الدرويش الذى أعطى هشاماً نجمة الصبح فى الحلم وقد كان هو الهاتف الخفى. ويتساءل: ".. .. ما الفرق بين ما نبصره فى المنام وما نبصره فى اليقظة؟.. وكيف لك أن تعرف أين تنتهى الحقيقة، وأين يبتدئ الوهم؟" ثم اختلى اللامسمى بهشام.

الفصل رقم (١٣): حوار بين موسى العسكرى ومساعده فى الجامعة ومناقشة مشكلات الجامعة والحياة والعلم والعقل والمعرفة والبحث عن الذات، ثم يتذكر أن (رؤيا) سوف تعود اليوم.

الفصل رقم (١٤): يحصل تغير فى عادات هشام وتفكيره بعد أن اختلى بـ "معلمه" الشحاذ الذى يدعو نفسه (اللامسمى). لقد كشف (اللامسمى) لهشام ماضيه وحاضره ومستقبله، وجاء ليهديه إلى نفسه.(ص١٩٢)

الفصل رقم (١٥): أبو فرحات، البستانى الطيب، يحمل إلى موسى العسكرى جرة مليئة بدنانير الذهب وجدها القروى الطيب فى بستان العسكرى. ولكن العسكرى يتنازل عن الكنز طواعية لأبى فرحات. لأن الكنز ليس سوى رباط يشده إلى الأرض التى حاول الإفلات من قبضتها. (ص ٢٠٧)

الفصل رقم (١٦): يتمدد العسكرى فى بستانه، مقابل أبى فرحات، وهو فى حضن الطبيعة أحس "رعشة التخلص من الشعور بالانفصال عن الكون، ثم الاندماج به اندماجًا لا حواجز فيه ولا حدود"(ص ٢٠٩).

وبعد أن يخاطب العسكرى مظاهر الطبيعة، يتوجه بالسؤال إلى موسى العسكرى نفسه:" وأنت أيها المغفل من تقول إنك أنت؟ وماذا تقول فى الحصون التى بها تحصنت؟.. ..

تلك الحصون هى اسمك ولقبك ومركزك وسمعتك بين الناس وزوجك وابنك وبيتك.. .. هذه جميعها تبدو وكأنها لا قيمة لها، بل لا وجود لها فى حضرة هذه الطبيعة التى تحتضنك....(ص٢١٢).

الفصل رقم (١٧): العسكرى يتأمل الطبيعة. ثم حوار موسى العسكرى، وهو فى بستانه، مع الشاب صائد العصافير، طالب كلية الطب، حول الحياة والموت والعلم والثقافة. ثم يسقط الشاب أثناء قفزة من صخرة إلى صخرة وهو يطارد العصافير، فيصاب إصابة بالغة. ويضطر العسكرى - بمساعدة أبى فرحات - إلى نقل الشاب إلى المستشفى.

الفصل رقم (١٨): وصف الإجراءات الروتينية، والمعقدة، التي يتعرض لها كل من يحاول إسعاف جريح، أو مصاب. وتصدر مذكرة توقيف بحق موسى العسكري والبستاني. ولحسن الحظ، يستعيد الشاب المصاب وعيه ويبرئ ساحة العسكري وأبي فرحات.

الفصل رقم (١٩): ساعة الغروب يتوجه العسكري إلى جراج لتنظيف سيارته من آثار دماء الصياد الذي أسعفه، فيحكي له صاحب الجراج كيف قضى ٣ سنوات في السجن لأنه أنقذ يومًا فتاة مراهقة من قبضة وحش بشري. ويبدأ الليل يلف الجبال والبحر عندما توجه العسكري بمفرده إلى منزله. وعاد يتذكر سحر الطبيعة حيث "نسي موسى العسكري جميع الروابط التي تربطه بالأرض ومن فيها وما فيها.. .. لقد فتحت في كياني كوة ما كنت أشعر بوجودها من قبل. فمن خلال هذه الكوة أبصرتني لأول مرة وحدة متكاملة مع الكون وبالكون" (ص ٢٤٥).

الفصل رقم (٢٠): اختفاء هشام، وغيبوبة أم زيدان. رسالة غامضة من اللامسمى في سرير العسكري تقول: (لا تفتش عن هشام، وفتش عن نفسك. فأنت متى وجدت نفسك وجدت فيها كل شيء وكل إنسان)

الفصل رقم (٢١): حلم موسى العسكري بنهر عظيم الاتساع يدخل نفقًا مظلمًا، ويحتجب عن السمع والبصر، وحمله إلى هناك رجل نصفه أبيض ونصفه أسود وقال: "لقد جئت بك إلى هنا لترى بأم عينيك الجنازة الأبدية. إنه نهر الزمان. ثم انقطع سيل المراكب على ضفة النهر، وأطل من النفق زورق صغير، فيه رجلان. وكان الزورق يجري ضد مجرى النهر.. .. وتميزت الرجلين، فإذا بهما اللامسمى وولدي هشام.. .. ثم صحت بكل ما في صوتي من قوة (هشام خذني معك). (ص٢٥٣).

الفصل رقم (٢٢): يحدث أم زيدان عن حلمه، فلا تفهم منه شيئًا. يتحدث عن التغير الجذرى الذى أحدثه الحلم فى نفسه، فما عاد يأبه لولده أو زوجه، ولم يعد الموت يخيفه، ولا النفق المظلم الذى أبصره فى حلمه، ما دام فى استطاعة بعض الناس أن يخرجوا منه، ويجدفوا ضد مجرى النهر حتى منابعه. ثم ينطلق إلى المطار لاستقبال زوجته (رؤيا).

الفصل رقم (٢٣): موسى العسكرى فى المطار لاستقبال زوجته. حديث عن القفزة العلمية التى قفزها الإنسان فى نصف قرن. يتصور وصول زوجته ويناجيها (رؤيا! رؤيا! يا رؤيا موسى على الطور!" وتصل الطائرة، ثم تحترق على مدرج المطار. وفى أحد أحلام اليقظة يتحول مشهد النيران أمام موسى العسكرى نهرًا بغير ضفاف.. .. ثم إذا بزورق يخرج من النفق ويجرى ضد مجرى النهر وفيه اللامسمى وهشام.

وعندما وصل العسكرى إلى المنزل تناوله أم زيدان برقية جاء فيها (سبقتنى الطائرة. استقبلنى غداً فى الموعد ذاته. رؤيا) (ص٢٨٦).

الفصل رقم (٢٤): جاء الفصل الأخير فى نصف صفحة تقول: أفقت من نوم طويل عميق لأستقبل نهاراً جديداً، ولأودع يومًا كان فى الواقع اليوم الأخير من أيام موسى العسكرى القديم.

أفقت وخلف أجفانى صورة زورق جميل يمخر عباب نهر عظيم، ويجرى ضد مجراه، وقد ركب الزورق ثلاثة: اللامسمى وهشام وموسى العسكرى الجديد.

* *

إن الوحدة التى تنتظم مختلف فصول الرواية إنما هى "حياة موسى العسكرى" ومدى جدواها - حياته الماضية، وحياته الحالية، وحياته المستقبلية - وارتباطها بعنصر الزمن.

لو قسنا هذه الرواية بالمعنى التقليدى للوحدة العضوية، والتى تعنى أن يقدم العمل وكل حادثة فيه تلى الأخرى ضرورة أو احتمالاً، وكل جزء فى موضعه، لا يحتمل التقديم ولا التأخير - لبدت الرواية مفككة. ولكن تظهر، هنا، وحدة من نوع آخر. هذه الوحدة التى تنتظم الرواية كلها، هى موضوع محورى، يتناول حياة موسى العسكرى وإعادة النظر فى مدى جدواها، وارتباطها بعنصر الزمن. وهذه الأجزاء - من منظور الوحدة التركيبية - لا ينبغى أن تختلط وتمتزج.

يمكن أن نخضع الرواية لوحدة "تركيبية"، بمعنى أنها وحدة تتكون من عدة أجزاء، كل جزء منفصل عن الآخر، ولكنها جميعًا فى تعاون تام ومسبق. إن العلاقة التى تقوم بين الفصول كمجموع، هى علاقة تقوم على استقلالية كل فصل، وعلى وحدة تجمع فى النهاية بين هذه الفصول. وهذا يكشف على أن هذه الفصول تخضع لوحدة كلية فى ذهن الكاتب. وهى واضحة لا تخطو إلى مجال الغموض والضبابية رغم أن الرواية فلسفية.

تعتمد الرواية على حاسة السمع، وتبدأ بهاتف خفى "قم ودع اليوم الأخير". ويظل الصوت يتردد صداه فى سمع البطل، كأنه نداء وصل من المجهول حاملاً سراً خفيًا. فى مطلع الرواية، يبدو الهاتف نذيراً غامضًا رهيبًا، يدخل الرعب إلى قلب البطل. ولكننا نكتشف فيما بعد أنه نداء البحث عن المطلق. "سمعت الصوت، فأفقت من نوم عميق.. ..لقد كان صوتًا صافيًا جازمًا حازمًا.. .. فاعترانى الخوف.. .. وشعرت ما يشبه دبيب النمل فى جسمى، من أم رأسى حتى أخمصى.. .. تهيأ لى أن فى الغرفة إنسانًا يرانى ولا أراه.. .. وإلا فمن أين الصوت الذى لا يبرح يرن فى أذنى (قم ودع اليوم الأخير)"(ص٧).

اتبع المؤلف فى روايته أسلوب الأجزاء التى يجمعها خيط واحد نفسى داخلى. وتبدو الشخصية، من خلال هذه التركيبية، تعرف طريقها فى بحثها عن المطلق. فالرواية هادفة، يحاول فيها البطل البحث عن ذاته، وعن الخلود، ويحاول تخطى حدود الزمان، والإفلات من أسر الزمان والمكان.

هذه الفصول التى تتجاور، ولا تختلط، أقرب ما تكون إلى الشكل القصصى عند العرب. إنها فصول منفصلة، متصلة، كل وحدة منها لها استقلالية تامة، ولا ترتبط ببعضها بواسطة أحداث متتابعة، تتوالى بحكم المنطق. لأننا لو قدمنا أو أخرنا أحد الفصول على غيره، لما اختلت الرواية، لأن الرابط بين هذه الفصول وحدة خفية، تنتظم الرواية من بدايتها إلى نهايتها، هى موضوع رئيس يتناول فكرة الزمن والخلود، ومعنى الحياة وجدواها.

وهذه الوحدات المنفصلة المتصلة، تقوم على وحدة تركيبية تختلف عن وحدة أرسطو، التى تستلزم تتابع الأحداث فى شكل منطقى متدرج. وهى تعيد إلى أذهاننا فنية "المقامات" العربية، التى تقوم على ما نسميه (الوحدة التركيبية). وفكرة التنوع فى الرواية، بين موضوعات الفصول، تعيد إلى الذاكرة فكرة (الإحماض) فى الشكل القصصى عند العربى، والمقصود به التنوع(٤٣). وهو منهج اتبعه أدباء العرب، أمثال الجاحظ، وأبى حيان التوحيدى، والمبرد، والأصبهانى، وصاحب العقد الفريد، وغيرهم. وهو منهج يصدر عن وعى بأهمية وظيفة الكتاب الجامعة الشاملة. كما أنه منهج يعكس نفسية العربى التى تميل إلى التجديد، وحب التنقل. واتباع هذا المنهج إنما يهدف إلى طرد الملل عن القارئ، ولكى يتنامى لديه الحس الجمالى، وهو ينتقل من نص إلى نص. وكذلك فى رواية اليوم الأخير، فإن الانتقال من فصل إلى فصل هو انتقال من قضية، إلى حكاية، إلى موعظة، إلى ذكرى، إلى فكرة، إلى منولوج، إلى حوار، إلى حلم، إلى تأمل، إلى معجزة، إلى فنتازيا، إلى بحث عن الذات، وبحث عن المطلق. فالفصول وحدات عديدة، وكل وحدة مختلفة عن الأخرى ولكنها جميعًا فى تعاون تامٍ مسبق، لأن الفصول جميعها تضم فى سلك واحد، وهناك رابطة كلية تجمع بينها.

كل فصل فى الرواية يمثل وحدة مستقلة، ولكن الوحدات تتراص بعضها بجانب بعض، لتقدم لنا فى النهاية، شكلاً كليًا. فالفصول تخضع لخطة عامة تتميز بالحركة،

---

(٤٣) الوسطية – ج٢ – ص ٤٨٨ – ٤٨٩.

والتجربة، والمعاناة، حتى تصل إلى نهايتها. لكن ليس بطريقة منطقية متسلسلة، تترتب فيها الفصول ترتيبًا زمنيًا، عن طريق الضرورة والاحتمال - كما تقول قواعد الوحدة الأرسطية - ولكن عن طريق وحدة تركيبية تتجاور فيها الفصول، وتتراكم، تنتظمها وحدة خفية، تظهر آراء المؤلف واضحة حول مسائل كثيرة، حتى تصل إلى النهاية. هذا السياق فى الرواية يقتضى منطقًا غير المنطق الذى تخضع له الرواية التقليدية.

نقرأ الفصل (١٧) من رواية اليوم الأخير، فيخيل إلينا أننا إزاء قصيدة، تتغنى بوحدة الوجود، والتوق الإنسانى إلى الخلود. ونقرأ الفصل (١٩) فنظننا إزاء قصيدة صوفية، ممتلئة بالإشارات الإلهية والغبطة الروحية، والاتحاد بالكون. ورغم استقلالية كل فصل إنما يظل كل فصل مندغمًا فى البناء العام للرواية. الجو الشاعرى فى الفصلين السابقين كان وسيلة فنية لنقل الحس الدينى فى الرواية. والوسيلة الفنية تتبدل من موقف لموقف، ومن فصل لفصل:

.. .. ".. .. أين أنا؟ وما هذا الذى أنا فيه؟ يتحدث المؤمنون عن جنة النعيم. ولست أظن أن جنة النعيم تفوق بشىء هذه البقعة الصغيرة التى تحتوينى الآن. إنها فى الأرض وكأنها ليست من الأرض. بل كأنها سحر ساحر، أو حلم بديع رائع، تائه حط الرحال ههنا، ولن يلبث أن يرتحل من جديد .. .." (٤٤).

".. ... فأنا المكان كله والزمان كله. أحسستنى واسعًا - واسعًا، وعميقًا - عميقًا، وبعيدًا - بعيدًا، وخفيفًا - خفيفًا، حتى كأننى بغير وزن، وبغير لون، وبغير شكل، وبغير فكر، وبغير اسم. نسيت موسى العسكرى وجميع الروابط التى تربطه بالأرض، ومن فيها وما فيها.. ... أبصرتنى لأول مرة وحدة متكاملة مع الكون وبالكون.. .." (٤٥).

* *

---

(٤٤) اليوم الأخير - ص ٢١١ .

(٤٥) اليوم الأخير - ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

اختار الكاتب أن يصب قضية مهمة (قضية الزمن) – وما تشتمل عليه الرواية من مشكلات فرعية – فى قالب روائى، قائم على رسم لوحات منفصلة – متصلة، تمثلها فصول الرواية الأربعة والعشرون. تعكس جوانب حياة موسى العسكرى التى يسترجعها كلها، فى يوم واحد، ليعيد النظر فى مدى جدواها.

السياق فى الرواية سياق مكثف، بسبب الضغط الزمنى الذى خضعت له الرواية. وتدخل الشخصية المحورية معترك الصراع دون إبطاء – بعد سماع الهاتف الخفى – ململمة بسرعة خيوط الماضى. والحلقة الزمنية تزداد حول العسكرى ضيقًا، من فصل إلى فصل، أو من ساعة إلى ساعة، تقربه من النهاية.

تبدأ الرواية من نقطة فاصلة، هى نقطة تحول. لذا هى تبدأ من الوسط، مع سماع صوت الهاتف الخفى. ثم تتطور مرة إلى الماضى، ومرة إلى المستقبل. يحدد الكاتب هيكلاً عامًا يدرج فيه روايته. ويختار لحظة، هى لحظة (تنبه) أو (يقظة)، تكون لحظة تغير حادة، ونقطة فاصلة بين واقعين. وعلى إثر هذه "اليقظة الروحية" يسلك البطل طريقه، عبر مسيرة "إبحار" و "بحث" حاملاً على كاهله ثقل الماضى، وتيه المستقبل، وتمزق الحاضر، والتوق الدائم إلى الخلود.

من خلال الأحلام، يوغل الكاتب فى الذات المغلقة، ومنطقة الغربة، وكوابيس الرؤى. وحين يدلف إلى منطقة الفانتازيا، فإنه يجوس منطقة الرحيل إلى الخارق. فالذكرى، يرفدها الحلم، تبدل سيماء الأشياء.

يبدأ اليوم الأخير بهاتف خفى، وتتقدم الدقائق نحو قبر تحفره عقارب الساعة. والزمن اليومى لرحلته، بين هاتف الموت والقبر، يوازى رحلة الراوى فى تجربته الروحية، التى استغرقت يومًا واحدًا. ولكن نفاجأ بأن الرواية التى تبدأ بهاتف الموت، لا تنتهى بالموت، لأن نهاية عمر العسكرى، لا تعنى نهاية حياته، لأن الحياة مستمرة.

فى هذه الرواية يسقط الفعل، ويتهمش الحدث، لصالح الخطاب والتأمل. ويحل السكون محل الديناميكية الدرامية، وتهيمن الدوافع الذهنية على دور الوعى فى العلاقة بالعالم.

العودة إلى الماضى (فلاش باك) تتمحور فى العودة إلى أيام الطفولة والشباب والكفاح، من أجل تعميق لحظة المعاناة فى اللحظة السردية الحاضرة. فى الرواية أكثر من حلم، وهى توحى بتعلق كبير فى تجاوز الراهن، بل توحى بتعلق كبير بالمستقبل. ولكن المستقبل المنشود غير زمنى، لأنه مستقبل قابع فى ذهن الراوى وأحلامه. والرحلة الصوفية فى القارب الأسطورى تقبع خارج الواقع، وخارج المستقبل، أى خارج نطاق الزمان والمكان.

* *

رواية اليوم الأخير عمل أدبى، فيه نكهة الحضارة الشرقية وملامح الشكل القصصى عند العرب.

وقد درسنا فى الصفحات السابقة أحد هذه الملامح، وهو وضوح الأجزاء، مع الوحدة التركيبية بين هذه الأجزاء، متمثلاً فى تجاور الفصول مع تمايزها، والتمرد على العقدة وعلى الوحدة الأرسطية.

نرصد من ملامح الشكل القصصى عند العرب:

● الحس الدينى: تضرب الرواية بجذور عميقة إلى الحس الدينى الذى يقوم على الإيمان بقوة عليا تسير الكون. "والحضارة الشرقية فى عمومها، ترنو نحو السماء، وتبحث عن مطلق، وترى أن العقل محدود فى دائرة معينة، وهناك قوة أخرى عليا تسير الكون"[٤٦]. يقول العسكرى، بعد شفاء ابنه هشام: ".. .. ما كنت غير آلة تديرها يد غير يدى، وتدفعها إرادة غير إرادتى"[٤٧].

● اعتماد الزمن الغيبى، القائم على المعجزة والكرامات، والعناية الإلهية التى تتدخل لإنقاذ الإنسان: إن الحس الغيبى يلقى بثقله على الرواية بمختلف منحنياتها.

---

(٤٦) الوسطية – ج١ – ص ١٥٦ .

(٤٧) اليوم الأخير – ص ٨٧ .

وهو حس قصده الكاتب وهدف إليه، ونراه متمثلاً فى الأحداث والمواقف المفاجئة التى حفلت بها الرواية، معتمدة على العجيب الخارق الذى يتجاوز التفسير المنطقى، ولا يخضع للأسباب والنتائج التى اعتادها العقل البشرى.

".. .. الدنيا مليئة بالمفاجآت برغم الطب والأطباء، والعلم والعلماء، والمنجمين والأنبياء.. .. وها أنا منذ منتصف الليل الفائت أعيش فى دوامة من المفاجآت.. .." (٤٨).

كما أن العناية الإلهية أنقذت هشامًا من إعاقته، فى لحظة مباركة، فاستعاد النطق والحركة: ".. .. وإذا بى أسمعه يصيح، وهو يهوى: بابا ماذا فعلت بى؟ لقد نطق هشام. أصحيح أنه نطق؟"(٤٩).

● المزج بين الحقيقة والخيال وعناصر المفاجأة، التى تخضع لمنطق الخوارق التى لا تقاس بميزان العقل البشرى. فالظهور المفاجئ، والاختفاء المفاجئ لبعض الشخصيات، إنما يخضع لبعد غيبى مرصود. وهذا الخيال لا يقع فى خانة الخرافات، بل يحمل بعد الحضارة الشرقية: "... سرت فى داخلى رعشة لذيذة. إنها رعشة الانعتاق – ولو بالخيال – من الستائر والسجف التى نتحجب بها عن الكائنات من حوالينا"(٥٠). ويسأل العسكرى ابنه: "كيف عرفت مضمون البرقية؟ يجيب هشام: "سمعته من فم الماما حالما تناولت البرقية من يد الساعى. – سمعت من فم الماما وهى فى سويسرا وأنت هنا؟ ما هذا الهذيان يا هشام؟"(٥١).

● الرحلة الصوفية عبر نهر الزمن: ولا ينسى الكاتب الشخصية "المرشدة" التى تظهر فى الرواية متمثلة فى (اللامسمى). تحمل حكاية العسكرى ظلال قصة موسى مع الخضر، ويلقنه (اللامسمى) درسًا، حتى لا ينخدع بالمظاهر. فاللامسمى – مثل الخضر – قد أوتى العلم اللدنى الذى يتجاوز الظاهر والرؤية المحددة. وتنتهى الرواية نهاية صوفية،

---

(٤٨) اليوم الأخير – ص ٨٦ .

(٤٩) السابق – ص ٨٣ .

(٥٠) السابق – ص ٢٠٩ .

(٥١) السابق – ص ١٨٦ .

تهون من شأن الدنيا ".. .. لا تنس أن الحياة لباب وقشور.. .. فتش عن اللباب فى القشور. فالقشور للفناء. واللباب للبقاء. ولا يستوى العميان والمبصرون.. .." [٥٢].

".. .. وهذا اللامسمى – هذا الغريب الملفح بالأسرار، والذى يتدفق ما يشبه السحر من عينيه الواسعتين الهادئتين – أتراه يملك سر الاهتداء إلى النفس؟" [٥٣].

والقارب الذى حمل موسى العسكرى وابنه هشاماً، بصحبة اللامسمى، إلى منابع نهر الزمن – فى نهاية الرواية – يعيد إلى أذهاننا القارب الذى حمل نبى الله موسى إلى بر الأمان، برعاية الله القدير.

● الإيغال فى الخيال والفانتازيا: "... إذا بيد كأنها يد ساحر تمسح عينى. فيتحول المشهد أمامى نهراً بغير ضفاف.. .. أعود أدراجى إلى البيت وأنا أعجب لنفسى من أين جاءتنى القوة لأشهد ما شهدت دون أن أحترق.. .. فمن أعماق أعماقى كانت تطفو بين الفنية والفنية صورة الزرع.. .. وصورة الكنز.. .. وصورة الحصاة المغمورة بالثلج... ثم صورة الزورق الجارى ضد مجرى النهر.." [٥٤].

يدور الكاتب فى روايته حول مستويين: مستوى الخيال، ويحمل ملامح الغرابة والإثارة، ويدخلنا عالم الفانتازيا. ومستوى آخر فكرى، جاء استثماراً لرؤية فكرية استخلصها الكاتب من الحضارة الشرقية.

● الجمع بين وجهين متناقضين، فى أكثر من موقف:

فى الفصل (٢٣) يعترى العسكرى حالة حزن شديد، بسبب احتراق الطائرة، وهو ينتظر وصول (رؤيا) على متنها. ثم فرحه بتلقى البرقية التى تعلن تأخر (رؤيا) عن اللحاق بالطائرة المنكوبة. وتبدل الأمر من حال إلى حال.

والانتقالات المفاجئة التى تصل إلى حد التجاور بين الأضداد، إنما هى مسيرة بقوة عليا.

---

(٥٢) اليوم الأخير – ص ٢٥٤ .

(٥٣) المرجع السابق – ص ٢٥٧ .

(٥٤) المرجع السابق – ص ٢٨٦ .

● التنقل من موضوع إلى موضوع، مع التطلع الدائب نحو المطلق. والبطل دائمًا فى حركة بين الخوف والرجاء. "وكأنه بين إصبعين من أصابع الرحمن، ولكنها حركة قد عرفت طريقها، فهى بعيدة عن التوتر والاندفاع المرضى"(٥٥).

جميع هذه العناصر التى تخدم البناء الفنى، تدفع بالوظيفة الدلالية للرواية إلى حدود قصوى من الغنى والخصوبة.

* *

قلنا إن الرواية تحمل ملامح الشكل القصصى عند العرب، ولكن ليست هذه كل الحقيقة. لأننا نلاحظ أن الرواية تجمع إلى ملامح الشكل القصصى عند العرب، مقتضيات الشكل الأوروبى أيضًا، الذى يرفع من درجة الصراع، ويتعمق فى أبعاد الرمز، ويطرح قضايا ذهنية (تطرقنا إليها فى فصول أخرى من هذا البحث).

فالرواية توغل فى الرمز، والصراع يصل إلى حد التعقيد، والفكر يصل إلى حد التجريد. ووراء كل ذلك رؤية فكرية فلسفية، متسقة مع رؤية الحضارة الشرقية التى يحرص المهجرى على بلورتها وإبرازها. إن الكاتب يدفع بالرواية إلى درجة عالية من الرمز. وهناك مظاهر تهدف إلى تجريد الحدث والشخصيات من قدر كبير من الأبعاد الواقعية، مع التركيز على الأبعاد التى تساعد على تخطى الواقع، وتكوين صورة رمزية. واختيار الكاتب للقارب الذى يجرى عكس تيار نهر الزمن، كمكان لمجرى الأفكار التجريدية، يفتح المجال أمام الكاتب ليلقى على بساط البحث الكثير من الأسئلة حول الزمن والحياة والموت والخلود، لأن العنصر الجوهرى فى الرواية هو الأفكار.

وتظهر الرواية أن الكاتب قد امتاح من تعاليم المسيح، ومن ديانات الشرق، ليناقش مسائل فلسفية تمس قضايا الإنسان الكبرى، وصلة الإنسان بالزمن والخلود.

---

(٥٥) الوسطية – ج٢ – ص ٤٨٤ .

والأدب المهجرى حمل إلى العالم الغربى نكهة جديدة، فيها سحر الشرق، ومضمخة بروحانية الحضارة الشرقية ومثاليتها. ولعل هذا ما جعل كتب المهجريين - لاسيما التى ظهرت باللغة الإنجليزية - تجد رواجًا كبيراً فى المجتمع الغربى الذى يشعر بخواء روحى، ويتعطش إلى لمسة سامية تحلق به فى أجواء الروح، بعيداً عن جفاف الحياة المادية. فالحضارة الغربية طفرت طفرة علمية، لم تواكبها طفرة روحية مماثلة. وحصلت فجوة بين العلم والروحانيات فى المجتمع الغربى، عبر عنها الأديب الألمانى (جوته) فى روايته (فاوست) التى تصور عالمًا قضى عمره فى الأبحاث العلمية، ثم تبين له تفاهة حياته وخواء روحه. فباع نفسه للشيطان. وقد سميت هذه الموجة بالحضارة الفاوستية، التى أوقعت الأدب الغربى فى قبضة العبثية. العسكرى تعرض لموقف مماثل، حين اكتشف تفاهة حياته. إلا أن الحس الدينى، والاتجاه الصوفى، ورؤية الحضارة الشرقية، القائمة على الإيمان، حالت بين العسكرى والوقوع فى قبضة العبثية، وبيع نفسه للشيطان. واستخدم شكل الرحلة الصوفية ليخرج عن ذاته ويفنى فى الوجود الكلى، وقد شغلته قضايا ميتافيزيقية كبرى يتجاوز فيها الواقع إلى ما وراء الواقع. وهذا الشكل يعكس فكرة الوسطية فى الخيال العربى: فهو يجمع بين عالمين، عالم الحقيقة، وعالم ما وراء الحقيقة. والرابطة بينهما هو المرشد (اللامسمى). واكتسبت الرواية بعداً عميقًا، يقربها من رؤية الحضارة الشرقية فى نظرتها المتكاملة.

روايات المهجر تكاد تكون كتب "تطهير" مأساوى بالمعنى الأرسطى. إذ تنتشل الإنسان من الطين وتغسله من أدران المادة، وتسقط الحدود بين المتناقضات. وتبدو هذه الروايات كتب حل، ومصالحة مع النفس، ومع العالم. وهذه الروايات كتب حنين وتوق، إذ تجمع بين اليقظة وحلم التخطى. ورغم أنها مثقلة بتأمل فلسفى، إلا أنها تحررت من جفاف المنطق، وجفوة الفكر، وتلفعت الأفكار فيها بالألوان، واتشحت بالعطر، فتحولت حلمًا قصيًا ونجوى. وأسبغت على الكائنات أبعاداً جديدة، وحولت الفكر طاقة شعورية تعادل حركة النفس.

لقد نفذ المهجرى إلى قضايا الإنسان المصيرية. وتمثل الواقع والخيال والرمز، ليخدم تجربته الحياتية، ورؤاه الفنية. لقد استطاع التعبير عن سعى الإنسان إلى الخلاص، بعد أن تعمق فى قضية الوجود. وما يميز هذه الأعمال الأدبية، أنها تعيد صياغة الوعى من جديد. وذلك بارتياد مساحات شاسعة داخل النفس، لم تكتشف بعد. وتوسع وتعمق معرفتنا بالإنسان وبالحياة. وهذا يتطلب، ليس التعبير عن الناجز المستتب، بل عما نسعى إليه ولما يكتشف. والكتابة - كالصلاة والعشق - جهد تبذله الذات ابتغاء الوصول إلى أقصى شعور، وأعمق إحساس. والخيال هو فسحة وساطة بين الممكن والمحال، بين الحقيقة والوهم، للوصول إلى ما نسعى إليه. ميزة الاستقصاء، والتنقيب عن المجهول، من أهم ميزات الرواية الفلسفية، التى تأخذنا إلى النائى والقصى. إلى حيث يصادف المرء هويته الإنسانية الأعمق، ويستحضر الطبيعة والإنسان، فى وحدتهما السرمدية.

الفصل الثانى

الشخصية

إن الشخصية فى الرواية التقليدية ملمح رئيسى، لأنها تخلق الأحداث وتستقطبها. والرواية تحدد البطل كائنًا حيًا، وحقيقة ثابتة لها وجود كشخصيات الواقع، يسعى الكاتب إلى بعثها حية بين يدى القارئ. ولذا يحدد ملامحها الخلقية وصفاتها الجسدية، ويراعى أن تنعكس الملامح الخارجية على التكوين النفسى. "وربما كانت فكرة المحاكاة التى تسللت من الحضارة الإغريقية إلى الحضارة الأوروبية هى المسئولة عن ذلك، فالمحاكاة تفترض فى أحد وجوهها حقائق ثابتة أو نماذج أصيلة، يعمل الأدب على تقليدها أو الاقتراب منها، ومن ثم كلما جدت الشخصية فى الاقتراب من هذا النموذج، كان ذلك أدعى إلى خلودها على مر العصور"(١).

لقد تطورت فكرة "البطل" فى الأدب، عبر العصور. وتدرجت من "البطل-الإله" أو نصف الإله فى الميثولوجيا والملاحم، إلى البطل القائد والمحارب المقدام فى الملحمة والتراجيديا، إلى البطل الأسطورى الخارق، فى القصص الشعبى، إلى البطل "الفارس" فى الرومانس، إلى شخصية المحتالين والمكدين فى فن المقامة، ثم إلى "البطل-الإنسان" المغرق فى "إنسانيته" فى الرواية الحديثة التى أخذت شكلاً جديداً، ومضموناً حديثًا يتسق مع طبيعة التطور الاجتماعى وظهور الطبقة البرجوازية. ونشير إلى أن تطور فكرة البطل - فى الأعمال الأدبية - ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالتطور الإيديولوجى، والثقافى، والفكرى، والاجتماعى، والعلمى.

---

(١) مقالات فى النقد الأدبى - د. عبد الحميد إبراهيم ١٢٦/١١ .

ويعتبر القرن التاسع عشر، وبعده القرن العشرون، عصر "البطل-الإنسان" أو الشخصية الروائية التى تعبر عن عصرنا، وتحمل آلامنا وآمالنا، وتجسد مشكلاتنا وأحلامنا. فى هذا العصر، أصبح الإنسان البسيط الذى يصور كل شخص منا، ويعكس ملامح ذاتنا أهم شخصية فى الأعمال الأدبية، عامة، والروائية خاصة.

أشرنا إلى تطور البطل عبر تاريخ الأدب، من بطل إله فى الميثولوجيا والملحمة، إلى بطل مغرق فى "إنسانيته" فى الرواية الحديثة. إلا أن هذا الرجل الصغير يسعى جاهداً إلى الخلود، يحرقه شوق مبرح نحو التسامى، والاتحاد بالذات الإلهية. شوق يتأجج دومًا فى روحٍ هائمة تواقة، ساعيًا نحو أهداف علوية. ألم يقل الناقد الأدبى نورثروب فراى "إن البطل الروائى يمر بدائرة كاملة، ويدفع بخط الدائرة عوداً على بدء. والبطل الذى انحدر إلى أحط الدرجات وقارب أن يكون مهرجًا أو مسخًا، يعود ثانية إلى التسامى والارتقاء سعيًا وراء إشباع روحى تتحرق نفسه شوقًا إليه"(٢).

* *

كان (النقاء) هو المثل الأعلى لديستويفسكى، وكذلك للمسيح، المعلم الأول لديستويفسكى، ولشكسبير، وكذلك للكاتب المهجرى، الذى لا يمكن أن يفهم إلا من خلال رؤية مسيحية، لا من الناحية الميتافيزيقية، فحسب، بل من الناحية الأخلاقية أيضاً.

وكان هؤلاء الكتاب على وعى بأن النقاء الروحى لا يمكن أن يكون الينبوع الذى ينبثق منه الأدب العظيم، بل هو الغاية التى يبتغيها كل أدب عظيم. أما ينبوع هذا الأدب فهو الصراع المحتدم بين الثنائيات فى نزالها الخالد: (الخير والشر أو الروح الجسد أو الحياة والموت). هذا يعنى أن الفلسفة والأدب، وإن اختلفا فى النهج والأسلوب فإن محتواهما الأصيل واحد.

(٢) Frye, N. - Anatomy of Criticism P. 207 .

ويخلق الأديب الشخصية التى يحملها عبء التعبير عن هذا الصراع. ويحدد الكاتب من خلال علاقة الشخصية الرئيسة مع الشخصيات الأخرى، ومن خلال رغبات هذه الشخصية - الرغبات الواعية وغير الواعية - ومن خلال تواصلها ونضالها، الأفكار التى يسعى إلى بسطها أمام القارئ. فالروائى يوظف شخصياته لتنقل القضايا الحضارية، والمعاناة الذاتية الحميمة، والتوق الجارف إلى الانعتاق.

هذه الشخصيات نماذج أصيلة خلقها الكاتب صورة منه تمثل رؤاه الفنية والفكرية. والشخصيات المهجرية بنيت على نحو فنى، من شأنه أن يستحضر الإنسان ويناديه من أعماقه الغائرة. إنها شخصيات مدعوة بهتاف نبوى أصيل إلى إعادة بناء العالم، يحركها نازع الكمال ويقلقها. إنها شخصيات فنية ثرية بشعورها النابع من أصالة الإنسان الساعى إلى التسامى والتوحد بالذات الإلهية.

يعمد الكاتب فى رسم شخصيات روايته إلى وسائل مباشرة. فيرسم الشخصية من الخارج، ويشرح عواطفها وأفكارها، وقد يعطى رأيه فيها.

يجسد الكاتب شخصياته تجسيداً مادياً. فيحدد قسماتها وملامحها وزيها. ويتناول مظهرها الخارجى مصوراً السلوك والتصرفات، ليعرّف القارئ بالشخصية، وليربط بين المظهر والانفعال الداخلى. ويكشف الكاتب عن العالم النفسى للشخصية وما تتصادم فيه من تساؤلات:

"كانت سلمى نحيلة الجسم تظهر بملابسها البيضاء الحريرية كأشعة قمر دخلت من النافذة. وكانت حركاتها بطيئة متوازية أشبه شئ بمقاطع الألحان الأصفهانية، وصوتها منخفضاً حلواً تقطعه التنهدات.." (٣).

---

(٣) الأجنحة المتكسرة - ص ٤٨

"وقفت جهان فى الرواق كالشمس المشعة على قباب اسطمبول. فكأن وجهها قد كون من النور، وعينيها من ازرقاق السماء، سماء الشرق، وجدائل شعرها المسترسل على كتفيها العاريتين من ذهب الشفق"(٤).

".. ..إذا بى وجهاً لوجه مع رجل حسبته مارداً من المردة. يكسوه رداء أزرق بلون السماء فى الربيع، وتجلله لحية طويلة بيضاء، وتغطى رأسه عمامة بلون ردائه، وتنطلق من عينيه الواسعتين دفقات من النور الهادئ والدافئ"(٥).

قد ينفذ الكاتب من الوصف المادى للشخصية إلى الوصف التجريدى. واتخذ ذلك سبيلاً إلى تحليل أعماقها، لأنه يرى الفن خطوة من الظاهر إلى الخفى، ومن المعلوم إلى المجهول. فهو يحدق فى أعماق الشخصية من خلال رفة جفن، أو من خلال خلجة شفة.

"وجمال الوجه هو انعكاس لما فى النفس من أسرار وخفايا، أما الوجوه التى لا تتكلم بصمتها عن غوامض النفس وخفاياها، فلا تكون جميلة مهما كانت متناسقة الخطوط، متناسبة الأعضاء.. .. والجمال الحقيقى هو أشعة تنبعث من قدس أقداس النفس وتنير خارج الجسد.. ." (٦).

ويعمد الكاتب فى رسم الشخصية إلى وسائل غير مباشرة، ويتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها، بأحاديثها وتصرفاتها.

ولا يكتفى الروائى بالرسم الخارجى للشخصية، بل يدلف إلى أعماق شخصياته مستعيناً بالمنولوج الداخلى (الأرقش)، وتوارد الذكريات (العسكرى) وبالحوار مع شخصيات أخر (صنبيم، آمنة العلوية) أو بإملاء الأفكار على سامعيه (مرداد).

---

(٤) خارج الحريم – القصة والرواية – ص ١٤١ .

(٥) اليوم الأخير – ص ١٣٩ .

(٦) الأجنحة المتكسرة – ص ٤٢-٤٣ .

ويطلعنا الكاتب على هموم شخصياته وآمالها وأحلامها، وتوقها إلى الانعتاق. وتنكشف الأعماق أمام القارئ، ويشعر بما تنوء به الشخصية من شوق وعذاب.

شخصيات الرواية المهجرية مستعدة للصراع والمقاومة والتحدى والصمود. تناضل ببطولة تراجيدية من أجل أهدافها العليا باحثة عن ذاتها وباحثة عن الله.

ونلاحظ أن أدباء المهجر اشتركوا فى إقامة رواياتهم على أفكار فلسفية، ونبعت هذه الروايات، ليس من الواقع حولهم - كما هو الحال مع قصصهم القصيرة - بل من أفكارهم ونظرياتهم العقائدية، التى آمنوا بها. فالفكرة فى هذه الروايات هى الأساس. وما الشخصيات والأحداث والمواقف والحوارات إلا أداة لتوصيل الفكرة إلى القارئ.

نسلط الضوء - فى هذا الفصل - على الشخصية الروائية فى أدب المهجر، وهى شخصية كثيفة، متوترة، وثرية بمحتواها الداخلى. ونرصد ملامح تطورها ونموها من رواية إلى أخرى، متدرجة من شخصية عادية مغرقة فى "الإنسانية"، إلى بطل متصوف يسعى للاتحاد بالذات الإلهية، وينصب نفسه داعية هاديًا، ونبراسًا ينير الطريق لنفسه وللآخرين.

يصنف الدارسون الشخصيات إلى خانات عديدة، مثل الشخصية المركبة، والبسيطة، والنامية، والمسطحة، والنمطية، والإنسانية، والرمزية. والتصنيفات قد تكون مفيدة للجانب التعليمى، ولكنها غير واقعية، لأن الشخصيات تتداخل، ولا يمكن فصل بعضها من بعض إلا من باب التبسيط المخل.

وفى روايات المهجر نماذج بشرية مختلفة. وأفضل من التصنيف العلمى، أن نرصد ملمحًا فنيًا، أو شخصية مميزة، مهما تسترت تحت عناوين، أو مهما اتخذت من أسماء.

ونرصد النماذج البشرية التالية فى روايات المهجر:-

١- الشخصية المركبة

وندرسها فى محورين أ- البعد الميتافيزيقى (الأرقش).

ب- البعد النفسي:- * شخصية "جهان".

:- * شخصية "الفتى".

٢- الشخصية النامية:

وندرسها فى محورين أ- متطورة في إطار الحلم (موسى العسكرى).

ب- مطمئنة في أرض الواقع (صنبيم).

٣- الشخصية النمطية

١- الشخصية المركبة:

أ- الشخصية ذات البعد الميتافيزيقى: الأرقش: شخصية غامضة، غريبة الأطوار، يعيش هائمًا بعد أن فقد الذاكرة إثر حادث مفجع - لا نكتشف كنهه إلا فى نهاية الرواية. يدون الأرقش مذكراته التى تصور القلق الذى يعتمل فى نفسه، والصراع الوجدانى المرير الذى يعانيه طوال السنوات الثلاث التى عاشها فى نيويورك. ويعانى مأساة من يجد نفسه فى وسط غريب عن روحه، بعيد عن قلبه.

فى رواية (مذكرات الأرقش)، تعمد الروائى أن يشوه الشخصية شكلاً ونفساً. وقصد من ذلك، أن تكون مختلفة عن شخصيات الواقع. فالأرقش مجدور الوجه، قبيح السحنة، غريب الأطوار، فاقد الذاكرة، لا يعرف له اسمًا أو بلدًا أو انتماءً. وأطلق عليه صاحب المقهى – حيث يعمل – لقب "الأرقش" بسبب وجهه الذى يشبه "خشبة نخرها السوس". يعيش فى غرفته الحقيرة خلف المقهى، وحيدًا منزويًا، يشبه "غريب" كامو. هو يعيش فى اغتراب عن مجتمعه، واغتراب عن ذاته، واغتراب عن أنثاه.

إنه نموذج لما نطلق عليه اللابطل أو البطل الضد Anti - Hero . هو خادم حقير فى مقهى، ويعمل لقاء قوته، ويحيا على هامش الحياة، غريبًا، طريدًا. الأرقش ساكن ساكت دائمًا. يبدو بريئًا ساذجًا، يظهر طاعة عمياء لرئيسه، ولا يحاول التمرد أو الاحتجاج مهما وقع عليه من ظلم. ويتناول الكاتب أوصاف الأرقش بقوله:

"هو قصير، نحيف البنية للغاية، شعره أسود طويل. عيناه سوداوان كبيرتان غارقتان تحت حاجبيه. وجهه مشوه بالجدرى. لذاك لقبناه بالأرقش. نسأله عن اسمه فيجيب – لا أعرف. اسم أبيك – لا أعرف. من أين أنت وكم لك من العمر – لا أعرف. أغرب منه بين الناس لا رأت عينى ولا يمكن أن ترى. مجنون؟ كلا. ما هو بالمجنون. يكتب ويقرأ العربية والإنجليزية والإسبانيولية والفرنسية، والله يعرف ماذا بعد. إنما لا تقدر أن تجعله يفتح فمه، ولا بألف حيلة، ويروح ويجئ ساكتًا. تطلب منه غرضًا فيأتيك به كالبرق، ولكن ساكتًا.. .. .. . مر أكثر من أسبوعين على غيابه .. .. لو كان لا يزال حيًا لرجع قبل الآن. واحسرتاه عليك يا أرقش"(٧).

وندلف مع المذكرات التى يكتبها الأرقش، يومًا بيوم، إلى أعماق ذاته وأغوار نفسه ونطلع على ما يعتمل فيها من صراع عنيف. ونكتشف أن هذه الشخصية الغريبة

(٧) مذكرات الأرقش – ص ٩-١١

تتخبط فى صراع مرير، وتقع ضحية ازدواجيات مركبة، نلخصها فى:

١- ازدواجية الزمان.

٢- ازدواجية الهوية.

٣- ازدواجية العلاقة بين الواقع والمثال.

١- ازدواجية الزمان:

يعانى الأرقش من ازدواج فى الزمن. إن الفجوة بين أرقش الحاضر وأرقش الماضى تزداد عمقًا، ولا سبيل إلى ردمها. إن صفحة الماضى عند الأرقش ملطخة بالجريمة. ورغم فقدانه الذاكرة، فهو لا يستطيع فكاكًا من الماضى الذى يطارده، ويطفو بين الفنية والفنية فى شكل أحلام تؤرقه، وتقض مضجعه، وتظهر له فى يقظته صورة امرأة "تنسلخ عن الظلمة شبحًا أبيض نيرًا، وتدنو من فراشى برفق عجيب .. .. وقد تسترت فى غلالة من الحرير الأبيض الشفاف، وبسطت نحوى ذراعيها البضتين، والجرح فى نحرها ما يزال فاغرًا فاه، والحزن فى عينيها ما يزال عميقًا، هادئًا، رهيبًا .. ." (٨).

الزمن الماضى كامن فى وعى الشخصية، يبرز فى الوقت المناسب ليكشف عن أبعاد الحاضر، ولكنه يظل ذكرى، ولا يتحد مع مجرى الحاضر. أصوات الماضى تنادى الأرقش، وتظل ماثلة، تطارده. يحاول عبثًا قتل هذا الماضى، فلا يفلح. إنه يعيش فى الماضى الذى يسكنه، وفى الحاضر الذى لا يجد له معنى أو هدفًا. أصبح البطل صوت الماضى الذى يتردد صداه فى الحاضر. وكلما تخيل الماضى وهمًا، اقتحم هذا الماضى حياته وأفسد عليه نومه ويقظته.

وتزداد الهوة بين أرقش الماضى وأرقش الحاضر، ولا يمكن لأحدهما أن يستمر إلا بفناء الآخر. وحين تتكشف حقيقة الماضى، ويعرف الأرقش ما اقترفت يداه، يختفى

---

(٨) مذكرات الأرقش – ص ٦٧.

فجأة عن مسرح الأحداث. توارى أرقش الحاضر ساحبًا معه الأرقش القديم. واختفى الجميع فى ظروف غامضة.

٢- ازدواجية الهوية:

يتساءل الأرقش عن هويته وانتمائه. يعرى نفسه وحيرته من خلال مونولوج ينم عن كل الشعور بالقلق والغربة النفسية:

".. . من أنا؟ .. . فالأرقش الذى كان من عشرين عامًا، والأرقش الذى كان من عشرين جيلاً، والأرقش الذى كان من ألف جيل، قد اجتمعوا فى أرقش هذه اللحظة. وأرقش هذه اللحظة ليس بغريب عنى. فصوت من يسألنى من أنا؟.. ..

إذًا أنا أرقشان: واحد انسحب من حلقة البشر والتحف بالسكوت، ليتصل بالعالم الأعلى ويسير معه. وآخر انحجب عن البشر بستار من الأسرار البشرية. وهو يحاول تمزيق الستار ليعود إلى حظيرة البشر .. .. لذا نشبت فى داخلى حرب لم أشعر بمثلها من قبل. فعوامل تكاد تطلق لسانى من عقاله وترد أفكارى إلى الأرض، وأوصاب الأرض. وعوامل ترفعنى إلى حياة الفكر المطلق .. . وأنا بين تلك وهذه أرقش يعرف نفسه وأرقش يجهلها، فيسأل: من أنا؟.. . الحرب سجال. فأى الأرقشين يغلب؟ (٩).

إن "بعض" الأرقش معلوم، وبعضه الآخرين مجهول، والصراع محتدم بين الأرقشين.

إن الشخصية على وعى بأنها ذات هوية مزدوجة. هى أرقشان: أرقش يتصل بالعالم الأعلى، وأرقش آخر مرتبط بحظيرة البشر. إنه قبس إلهى فى كتلة من طين. وهو يعى أن استجابته إلى دواعى الجسد، يعنى أن يطفئ القبس الإلهى فى نفسه.

---

(٩) مذكرات الأرقش – ص ٦٧.

إنه مشـدود بين قطبين: فلا هـو ينتمى كليةً إلى عـالم علوى إلهى، ولا هو ينتمى كليةً إلى عالم البهيمة الذى تشده إليه نزعات الجسد.

إن حرب الأرقش هى حـرب النفس على النفس، إنه فيـها المحـارِب والمحـارَب. إنه رمز للإنسان الذى يراوح بين العلوى فى نفسـه، والسفلى البهيمى فيها، وهو متـأرجح بين النقيضين.

٣- الازدواجية بين الواقع والمثال:

إن صراع المتناقضات يحدث فى شخصية البطل صدعًا عميقًا. لقد تركته هذه المتناقضات يدور حول مجموعة من الأسئلة التى حار فى الإجابة عنها، وأبرزها السؤال عن العلاقة بين الجسد والروح، وبالتالى الفرق بين الواقع والمثال. إن رؤية الشخصية تزيد من حـدة الصـراع، وترفع درجة الحيرة والتـوتر إلى درجـة التمـزق، الذى ينتـهى بصاحبه إلى ارتكاب جريمة غامضة.

الأرقش جسد محدد فى الزمان والمكان، روحه تتلهف شوقًا إلى ما وراء الزمان والمكان. يفتقد الأمان والاستقرار، ويجتاحه عاصف من الحيرة والضيـاع، والغربة النفسية، لأنه مصلوب بين قطبين ويتأرجح بين النقيضين. إنه يتطلع إلى مثال علوى يحلق فى أجواء سماوية فردوسية، فيصفو ويشف ويضىء، ولكنه مرتهن بجسد مادى يشده إلى السفلى والبهيمى، فيدخله فى ظلام مخيف ويقيده بحدود الزمان والمكان، ومتطلبات الجسد المادية. فيعيش البطل فى كهف نفسه، فى ظلمة تربن على أرجائه وتسدل أمواجها على أنحاء روحه.

البـون شاسع بين الواقع والمثال، الواقع أرضى سفلى بهيمى، مقيد بسلاسل الزمـان والمكان، والمثال علوى إلهى سمـاوى، خارج نطاق الزمان والمكان. هذه الحيرة بين مـا هو قائم ومـا يسـعى إلى أن يكون عليه، أدخل الأرقش فى دوامـة مـا استطاع منها فكاكًا. ما السبيل إلى الخلاص والانعتاق من سجن الزمان و المكان؟ السبيل هو قتل "الوحش" فى داخله، للانعتاق من قيود الجسد.

هـذه الازدواجيـة المركبة تحول وجـود الأرقـش إلى صـراع متلاطم، لا يهدأ ولا يستكين. وتتمثل مأساته فى أنه مجبر على العيش فى المجتمع الإنسانى الذى يحيط به، فى حين أنه يسعى جاهداً للهروب منه، وهجره. وهو مجبر على العيش داخل قيود الزمان والمكان، وهو الذى يضج من حدودها، ويحاول التملص من ربقتها، والتخلص من عبوديتها. كما أنه مجبر على أن يحيا داخل سجن الجسد، وأن يخضع لمتطلبات اللحم والدم، فى حين أنه يحاول أن يقتل "البهيمة" فى داخله، سعياً إلى التسامى الروحى، والاتحاد بالذات الإلهية، ماضياً بإلحاح فى طلب التوحد.

إن الصراع المرير الذى كان يتخبط الأرقش فى خضمه، قاده إلى جريمة، حار الجميع فى دوافعها. إن صراع الأرقش ومعاناته رفعاه إلى مستوى البطل التراجيدى. إلا أن سقوطه فى النهاية، لم يخوله الارتقاء إلى مستوى الخلاص، وحال دون بلوغه الغاية المنشودة. إن جريمة الأرقش كانت خطوة نحو التحرر: لأنه – من وجهة نظره – حين قتل المرأة التى يحب، إنما قتل "الحيوان" الذى فى أعماقه، وفك قيداً من قيود العبودية المادية التى تكبله، وقهر الشهوة التى تستعبده.

لقد أخفق الأرقش فى تحقيق نظرية نعيمة، بأن الإنسان قادر على تسلق "القمة" إلى غايتها – وذلك بسبب تعثره وسقوطه. كما أخفق كذلك، فى الإجابة الشافية عن الأسئلة حول الحياة ومعناها، والغاية من الوجود، والسبيل إلى الخلاص.

يختفى الأرقش عن مسرح الأحداث، ولكنه يظل حياً فى قلب الكاتب وفكره، ينمو ويتطور، ويظهر مراراً فى مؤلفاته اللاحقة، ويطالعنا بصورة موسى العسكرى، وصورة صنبيم، وصورة مرداد. إلا أن هذه الشخصيات رغم تقاربها فى المحنة والصراع، والشوق إلى الخلود، والعشق الإلهى فإنها تختلف فى درجة ارتقائها فى سلم الصعود نحو الغاية، وفى درجة تغلبها على شهوات النفس، وأسر المادة.

ب- الشخصية ذات البعد النفسى :

١- "جهان" وازدواج الشخصية

٢- "الفتى" وعقدة أوديب

١- جهان وازدواج الشخصية : (١٠)

الجدلية العنيفة بين حضارتين تتمثل بشكل حاد في رواية (خارج الحريم) حيث تُسبب نشأة جهان انشطاراً في شخصيتها. فهي تعيش في تركيا داخل (الحريم) ولكنها تلقت تربية أوروبية، وثقافة أجنبية.

تبدو جهان مصابة بمظهر من مظاهر ازدواج الشخصية، بفعل الصراع الحضاري الذي تعانيه. فهي سيدة مؤمنة، وقورة، مثقفة من ناحية، وفتاة لاهية تسعى إلى الحرية، وأنثى هائمة تطارد الجنرال الألماني وتمتنع عنه، من ناحية ثانية. فهي تؤلف بمفردها "حريمًا"، وتختزل المرأة بكل صفاتها، وهذه "الشخصيات" في داخل جهان تتحاور حينًا، وتتصارع أحيانًا.

".. .. جهان لم تكن شرقية على الإطلاق، ولا كانت على الإطلاق غربية، مترجلة .. .. لا غرو إذا كانت جهان غريبة الأطوار، متباينة الأميال والآمال. ومع أن الدين كان راسخًا في قلبها، فما تظاهرت قط بالتقوى، ولا كانت تكترث بالخرافات والترهات الدينية.. .." (١١).

الازدواجية التي تظهر في الشخصية، توحي بلون من الازدواجية في القيم والمعايير، كما توحي باضطراب نفسي تعاني منه الشخصية.

جهان تشعر بفرديتها المطلقة، وبقيمتها العالية، وسط مجتمع لا يقدرها، ولا يحقق طموحاتها. فتتمرد على عالم يغرق - في نظرها - في الجهل والتخلف، ولا يعطي المرأة حقها في الحرية والحياة. هي تعاني أزمة وجودية، وتبحث عن سبيل للتحرر من "عبودية الرجل". هي تعيش في "هاجس" الحرية، وفي "وهم" المساواة بالرجل.

جهان نموذج الشخصية الفردية التي تتمرد على المجتمع وتتحدى العادات والتقاليد. يمتزج في نفسها الشعور بالقهر الاجتماعي، مع الطموح إلى الحرية الكاملة. هي مشتتة

---

(١٠) راجع فصل الصراع الحضاري من هذا البحث .

(١١) خارج الحريم - ص ١٤٣.

بين قيود المجتمع من ناحية، والسعى إلى التفرد والحرية من ناحية ثانية. هى ممزقة لفشلها فى مجتمع ترفض اختياراته، وتفتقد فى نفس الوقت أن تحقق اختياراتها فيه.

إن العناصر الفنية التى اعتمدها الكاتب فى رسم شخصية جهان تثير لدى القارئ الاستهجان والنفور والرفض. ولا يصل الكاتب إلى هدفه لاستثارة التعاطف مع بطلته "حاملة لواء حرية المرأة"، لأن ما فى تصرف جهان من غرابة وتهور وادعاء يفقدها احترام القارئ وحتى شفقته.

حين رسم الريحانى شخصية جهان قطع جذوره بالتراث العربى، واعتبر الحرص على القيم نوعًا من التخلف. وصورة المرأة عنده تكونت من قراءاته فى الأدب الأوروبى، ومن تأثره بالنزعة الرومانطيقية. وحين أراد الريحانى ببطلته الشرقية أن تتمرد على وضعها المحافظ، وأن تقلد المرأة الغربية فى تحررها واستهتارها، لم يحصل سوى على شخصية ممزقة مشوشة، تعانى الازدواج فى الشخصية، ثم تنتهى نهاية مأساوية فى هاوية الانحراف والإثم، ثم هاوية الانتقام والجريمة.

شخصيات أمين الريحانى - بشكل عام - شخصيات متناقضة (ذات وجهين). ليست جهان وحدها التى تعانى من ازدواج فى الشخصية، إذ ينسحب التناقض على والدها الذى يتشدد على "حريمه" فى وطنه ومجتمعه، ويبدو متحررًا إذا خطا خارج حدود بلاده، فهو يسمح لزوجته المسلمة أن تقابل ضيوفه سافرة، فى حين يطالب ابنته بالحجاب أثناء وجودها فى تركيا:

".. .. كانت سليمة (والدة جهان) كرجية حسناء.. .. وكان يسمح لها بعلها أن تستقبل الزائرين سافرة، لأنه وإن كان شديد التمسك بتقاليد دينه فى بلاده فقد كان متساهلاً خارجها"(١٢).

"ويكتب لابنته: ويجب عليك من الآن فصاعدًا ألا تخرجى سافرة..." (١٣).

* *

(١٢) خارج الحريم - ص ١٤٨.

(١٣) المرجع السابق - ص ١٤٤.

والرهبان فى رواية (زنبقة الغور)، نموذج صارخ للانشطار فى الشخصية. هم يمارسون الطقوس الدينية فى الأديرة، ويتسربلون فى مسوح الرهبان، ولكن يخفون فى حقيقتهم ذئابًا بشرية، تغتصب الفتيات الغريرات اللواتى يلجأن إلى الدير طلبًا للمساعدة. إن تناقض شخصياتهم يقترب من حافة الشذوذ. هدف الكاتب من إبراز هذه الشخصيات المشوشة أن يظهر الزيف والخداع الذى يعيشه المجتمع، لاسيما خداع رجال الدين الذين يستغلون مراكزهم للاحتيال والكذب.

وهــذه الشخصيات قلما تحاول أن تنظـر فى باطنها أو تفهم ما يحتويه ذاتها، بل هى لا تحاول أن تفهم سوى العالم الخارجى الذى يحيط بها، ويحدد مصائرها. هى شخصيات سطحية هشة، كفقاعة صابون. تبدو وقورة محترمة متعلمة، مثقفة، ولكنها فى الواقع شخصيات خاوية، كالطبل الأجوف. هى متناقضة مشوشة لا تعرف طريقها. وخطواتها التى تتخذها فى متاهات الضياع، تقود هذه الشخصيات إلى نهايات مأساوية.

شخصيات الريحانى شخصيات مهزوزة متداعية، مشوشة، مضطربة، تعانى الازدواج. وهذه الشخصيات المنشطرة تنتهى نهاية مأساوية: بعضها يصاب بالإحباط والفشل والضياع، ويقع فى هاوية الإثم (جهان، مريم، سارة، ورهبان الدير). وإما أن تنتهى بالموت والتصفية (والد جهان وشقيقها والقائد الألمانى)

٢- الفتى وعقدة أوديب:

بعض الشخصيات نحتاج فى فهمها إلى اقتحام المحور النفسى، وأن نعتمد التحليل الفرويدى لتفسير تصرفاتها ومواقفها، وسبر أغوار نفسها، مما يجعل زاوية فهمها الأساسية من خلال علم النفس.

ما يجب أن نؤكد عليه أن الكاتب الأدبى ليس عالم نفس، بل هو أرقى منه، ولعلنا نزعم أن ديستويفسكى أرقى من فرويد، لأنه يصور شخصيات أدبية خالدة تحمل

حنيناً إلى المابنبغى، وإلى الذى لما يأت، ولا سبيل إلى فهمها إلا بالوجدان، لأنها مزودة بنبض الغموض، وبشذرات من نسيج الأبدية.

نموذج لهذه الشخصيات هو "الفتى"، حبيب سلمى كرامة فى الرواية الرومانسية (الأجنحة المتكسرة). هذه الرواية ذات منشأ (أمومى)، واللاشعور يسهم إسهاماً كبيراً فى صياغتها، ومن هنا قدرتها على الإيحاء بما هو عميق ومستتر.

"الفتى" يمثل جبران، والرواية تحكى قصة الشاب اليافع جبران خليل جبران وحبه لفتاته (حلا الضاهر)، فى ربوع القرية، فى جبال لبنان(١٤). كتب جبران روايته وهو بعيد عن وطنه. وكان حنينه إلى قريته بالغًا، ينم عن مازوشية فى البحث عن هذا الألم واحتضانه، وتنميته. وهو يقوم فى الرواية بدور مالك الحزين الذى يبكى الأطلال، ويستثير الأحزان، ويثير الشجون، ويذرف الدمع السخين. ومزاج الكاتب الرومانسى أغرق الرواية فى الكآبة، لأن أصحاب النبوغ تعساء. مهما تسامت أرواحهم، تظل مكتنفة بغلاف من الدموع. والمناخ السوداوى جلى فى الرواية، والإحباط سيد الموقف، حيث لا يحصل أحد على السعادة التى يصبو إليها.

* *

ورغم تحفظ الكثير من الدارسين على تحليل الأعمال الأدبية للفنان على ضوء سيرته الذاتية، فإن دراسة شخصية "الفتى" لا تترك لنا خياراً. كما أن الربط بين العمل الأدبى والأديب نفسه، يحقق مفهوم الأسلوب الذى حدده (باسكال) بقوله إن الأسلوب هو الإنسان نفسه. ونحن حين نتصدى لمعالجة شخصية "الفتى" والغوص فى عالمها الداخلى المتماوج بمختلف الأحاسيس والانفعالات، لابد أن نلقى الضوء على جانب من السيرة الذاتية لجبران، والتى تركز على علاقة جبران بأمه "كاملة رحمة"، تلك الإنسانة المفعمة بالعطف والحنان، والتى تجمع إلى الرقة والمحبة صلابة وجلداً، كانا

---

(١٤) راجع جبران - جميل جبر.

سندًا لها لتحمل زوج سكير مستهتر، غارق في كأسه وفجوره. إن أم جبران لقيت الكثير من العنت والتعذيب من زوجها السكير. وإن الفترات التي قضتها معه كانت أتعس فترات حياتها. وكانت تتفاني في حب ابنها، لرغبتها التعويضية في الحنان. وكان الابن يتعلق بها وينضوي تحت جناحها(١٥).

تعلق "الفتى" بوالدته في طفولته، ثم تسامت في نفسه، فاتخذها قدوة سامية. فسكنت وعيه مثلما احتلت لاوعيه. ورافقته هذه المشاعر من الطفولة، إلى سن الشباب. فكان يسقط وجهها الأمومي المتسامي على كل امرأة يصادقها، ويبادلها المودة مع الاحترام. كانت الحبيبة بالنسبة "للفتى" (أمًا) صديقة. وكان وعيه ولاوعيه في نزاع تجاهها. هو نزاع بين تلبية الشهوة الحسية التي تناديه في جسد (الأنثى) وإحجام لاشعوري عن انتهاك الهيكل الأمومي المتعالي، المتمثل فيها. اتخذ "الفتى" من والدته قدوة متسامية في نفسه. وأسبل عليها ثوب الطهارة، فأصبحت له أما "روحية"، وتوحدت ملامحها وصفاتها بملامح مريم العذراء، أم عيسى، التي هي رمز القداسة الأنثوية.

رمز الكاتب إلى هذا الصراع في اللوحتين المتناقضتين المحفورتين على جدار المعبد. لوحة عشتروت وجواريها العاريات، ولوحة مريم العذراء الباكية على أقدام الناصري على خشبة الصليب.

وأحيانًا تتماثل المحبوبة مع عشتروت ربة الجمال:

".. .. التفت إلى سلمى وقد غمر نور القمر وجهها وعنقها ومعصميها، فبانت كتمثال من العاج نحتته أصابع متعبد لعشتروت ربة الحسن والمحبة.. ." (١٦).

البراعة اللاشعورية وحدت الأم المتسامية المجللة بثوب الطهارة بـ (الحبيبة-الأم)(١٧). التي تغمره بحنانها بقبلة (أمومية) في مفرق شعره:

---

(١٥) راجع جبران – جميل جبر.

(١٦) الأجنحة المتكسرة – ص ٥٩.

(١٧) Freud, S. New Introductory Lectures to Psyehoanalysis - P 238.

"ولما أخذت يد سلمى ووضعتها على شفتى متبركًا، دنت منى ولثمت مفرق شعرى.. ثم عادت فارتمت على المقعد الخشبى.. " (١٨).

".. ثم تقبل سلمى مفرق شعرى بطهر وانعطاف فتملأ قلبى شعاعًا، وأقبل أطراف أصابعها البيضاء"(١٩).

إن ملامح المرأة التى أحب اتحدت بقسمات أمه، فألح جبران فى كتابته، وفى رسوماته على إبراز ملامح المرأة المتسامية، ذات العين النجلاء، والعنق الأتلع المنحنى.

".. .. جمال سلمى .. لم يكن فى عينيها الكبيرتين بل فى النور المنبعث منهما.. ولا فى عنقها العاجى، بل فى كيفية انحنائه قليلاً إلى الأمام.. . جمال سلمى كان نوعًا من ذلك النبوغ الشعرى الذى نشاهد أشباحه فى القصائد السامية والرسوم والأنغام الخالدة"(٢٠).

لم تقتصر ملامح الشكل على الاتحاد بصورة الأم، بل صوت (كاملة رحمة)، والدة جبران، كان يتميز بعذوبته وحلاوته، وقد ترسخ فى وعى ابنها ولاوعيه، حتى إذا غيب القدر الأم، أصبح صوتها جزءًا جوهريًا منها، وبديلاً ساميًا رمزيًا عنها. و"صوت سلمى كرامة كان منخفضًا، حلوًا، تقطعه التنهدات، فينسكب من شفتيها القرمزيتين مثلما تتساقط قطرات الندى من تيجان الزهور بمرور تموجات الهواء"(٢١). "وكان صوتها يرتجف كالأوتار الفضية"(٢٢). وكذلك "صوت آمنة العلوية عذب كأنه آت من قلب الفضاء"(٢٣). لأن آمنة العلوية – فى إرم ذات العماد – تتحد بالأم المثالية لتفسر

(١٨) الأجنحة المتكسرة – ص ٨٩
(١٩) المرجع السابق – ص ١١٤
(٢٠) المرجع السابق – ص ٤٩
(٢١) المرجع السابق – ص ٤٨
(٢٢) المرجع السابق – ص ٧٧
(٢٣) المجموعة الكاملة لجبران – ج٣ – ص ٢٧٤

لـ (نجيب رحمة) المقاصد الروحانية ثم "تنظر إليه نظرة طويلة مفعمة بشعاع الأمومة، ويقف هو حيالها موقف"طفل يلثغ متلعثماً بما يريد بيانه، ويسألها عطفها بخشوع"(٢٤).

كان "الفتى" يعانى عقدة أوديب، ويتعلق بأمه تعلقًا مرضيًا. وكانت (سلمى كرامة) رمزًا أدبيًا حيًا، شحن بحرارة الأمومة، واحتشدت فيه انفعالات جبران البنوية اللاشعورية المتجهة نحو (حلا الضاهر). وفى تصرفه حيالها ملامح من سلوكه مع أمه المتسم بالاحترام والتكريم والتقديس ".. . أخذت تلك اليد براحتى نظير متعبد يتبرك بلثم المذبح، ووضعتها على شفتى الملتهبتين، وقبلتها قبلة طويلة عميقة خرساء.." (٢٥).

وتبلغ انفعالات "الفتى" ذروتها حينما يطفو من أعماق اللاشعور، على سطح وعيه، وجه أمه التى غيبها الموت، وقد اندمجت قسماتها بقسمات سلمى. كان يرى فى سلمى صورة أمه. ولما كانت الحبيبة هى البديل المباشر للأم، أصبح زواجه بها مستحيلاً، لأن عقله الباطن يعتبر هذه العلاقة فسقًا بالمحرمات. "ذهب الربيع وتلاه الصيف وجاء الخريف، ومحبتى لسلمى تتدرج من شغف فتى فى صباح العمر بامرأة حسناء، إلى نوع من تلك العبادة الخرساء التى يشعر بها الصبى اليتيم نحو روح أمه الساكنة فى الأبدية"(٢٦).

إن التعلق بالأم "المتسامية" يجعل الزواج بين الفتى ومحبوبته أمرًا مرفوضًا ومستحيلاً، لأنه انتهاك للحرمات. وعلى (الحبيبة-الأم) أن تحمى (الحبيب-الابن)، حتى من نفسها ".... أنت تعلم بأننى أحبك محبة الأم وحيدها، وهى المحبة التى علمتنى أن أحميك حتى ومن نفسى" (٢٧).

---

(٢٤) المجموعة الكاملة لجبران - ج٣ - ص ٢٨٨.
(٢٥) الأجنحة المتكسرة - ص ٦٢-٦٣.
(٢٦) المرجع السابق - ص ٩٣.
(٢٧) المرجع السابق - ص ١٢٦.

إن هذا الزواج (ثمرة محرمة)، يحظر على "الفتى" الاقتراب منها. مجرد التفكير فيها، يكسبه شعوراً بالذنب. بل الزواج محظور على "الفتى" وعلى المحبوبة - على حد سواء. وحين أقدمت سلمى على الزواج - ولو بغير "الفتى" - رفض لاوعيه هذا الزواج، وأوجب منطقه النفسى إنزال العقاب بها. وتكفل لاوعيه بإيقاع العقاب. وكان عقابها بأن أمات طفلها لحظة ولادته، لأنه (ثمرة محرمة).

يشير الكاتب إلى الحب المحرم فى أكثر من موقع، ويربط بين الحب والعقاب فى قوله:

"هل فاجأنا الحب نائماً فاستيقظ غاضباً ليعاقبنا؟ .. .. لم نخالف وصية ولم نذق ثمراً، فكيف نخرج من هذه الجنة؟"(٢٨).

الواجب المتمثل فى (الأنا الأعلى)، مقترناً بالمثل الأعلى، يجب أن يتغلب على العواطف والنزوات والدوافع. ويتماهى الكاتب مع "الفتى" الذى يصور قصة حب الكاتب الذاتية. ولا أظننا نخطئ إذا ذهبنا إلى أن وصف حالات الحب فى (الأجنحة المتكسرة) ما هى إلا إسقاط لتهويمات الأديب الذى، ربما قد عانى صدمات عاطفية مماثلة. ويمكن القول أن الكاتب متشبث بصورة الأم، يسقطها فى صور متعددة للحبيبة. وفى كل صديقة كان يبحث عن أشلاء صورة الوالدة. وهدفه الأساسى هو العودة إلى فردوسه الضائع: رحم الأم.

* *

شخصية الأم أخذت حيزاً كبيراً من اهتمام الكاتب، فى أغلب أعماله الأدبية والتصويرية، لأن "الأم هى كل شىء فى هذه الحياة، هى التعزية فى الحزن والرجاء فى اليأس، والقوة فى الضعف. هى ينبوع الحنو والرأفة والشفقة والغفران. فالذى يفقد أمه يفقد صدراً يسند إليه رأسه، ويداً تباركه، وعيناً تحرسه... .." (٢٩).

---

(٢٨) الأجنحة المتكسرة - ص ٧٩.

(٢٩) المرجع السابق - ص ١٠٢.

ومن أمنا الأرض تنتشر الأمومة فى الكون: أمومة الشمس للأرض، وأمومة الأرض لكل حى عليها، وأمومة الحى للحى. والأمومة التى تحتضن الكون هى "الروح الكلية الأزلية المملوءة بالجمال والمحبة.. إنها الأمومة المطلقة التى هى الحياة"(٣٠).

* *

٢- الشخصية المتطورة النامية :

وندرسها فى محورين:

أ) متطورة فى إطار الحلم (موسى العسكرى).

ب) مطمئنة فى أرض الواقع (صنبيم).

أ) الشخصية المتطورة فى إطار الحلم (موسى العسكرى) :

فى رواية (اليوم الأخير) تتطور الشخصية عبر ثلاث مراحل:

١- مرحلة السلبية والاستسلام للظروف الحياتية السطحية.

٢- مرحلة التنبه إلى القضايا الإنسانية، بعد سماع الهاتف الخفى "قم ودع اليوم الأخير" وتحول تفكير العسكرى واهتمامه من الخارج إلى الداخل.

٣- مرحلة الدخول فى تجربة روحية هدفها تخطى حاجز الزمن، للوصول إلى المطلق، بعد أن تعمق فى قضية الوجود.

١- المرحلة السلبية :

تبرز المناجاة الجانب الإنسانى من شخصية موسى العسكرى: جانب البساطة والضعف والخوف.

---

(٣٠) الأجنحة المتكسرة – ص ١٠٣.

"إننى رجل لا أقارب له هنا ولا أصدقاء. لقد جئت هذا البلد غريبًا ويتيمًا، فشقيت كثيرًا قبل أن حصلت من الدرس ما حصلت، وقبل أن نلت درجة الدكتوراه.. .. .. إننى رجل منكمش على نفسه إلى حد بعيد. ولا أعرف لانكماشى سببًا.. .. إن بى شيئًا من مركب النقص. فكثيرًا ما أرانى دون الذين هم فى الواقع دونى. ولذلك يغلبنى الخجل فى علاقاتى مع الناس.. .. وأنا، إلى ذلك، جبان. فما اقتربت من إنسان.. . إلا شعرت كأننى أقترب من دنيا مليئة بالألغاز والأسرار.. ولعل ذلك ما دفع زوجتى على هجرى والالتحاق بغيرى.

.. وأنا جبان لأننى حتى الساعة، لم أحاول اكتشاف المجاهل الهائلة التى فى دنياى. فما سألت نفسى مرة من أنا؟.. .. ومن أين جئت؟.. وإلى أين أذهب؟"[٣١].

يعترف البطل بضعفه وجبنه وسلبيته، ويشرع نفسه كتابًا مفتوحًا أمام القارئ.

وبما أن الرواية نفسية فلسفية، فإن الكاتب يغوص فى أعماق الشخصية ويكشف أبعادها. وما يعتمل فى داخلها من مشاعر وأفكار.

يبدو موسى العسكرى - دكتور الجامعة، إنسانًا بسيطًا مسالمًا. كرس وقته لأبحاثه العلمية وكتاباته الصوفية. ويظهره الكاتب شخصية ضعيفة، سلبية هجرته زوجه (رؤيا الكوكبية) وفرت مع أحد تلاميذه إلى سويسرا، فما حرك ساكنًا. بل عض على جرحه واستسلم لقدره، حزينًا مدحورًا.

تتطور الشخصية عبر الرواية، وتتدرج مع تدرج الصراع.

٢- مرحلة التنبه:

يهب موسى العسكرى من نومه مفزعًا على صوت الهاتف المجهول (قم ودع اليوم الأخير) وهنا تبدأ نقطة التحول، ويبدأ تبدل مواقف موسى العسكرى، وتطور شخصيته.

---

(٣١) اليوم الأخير - ص ٢٣-٢٤ .

".. .. ذلك الصوت قد غير جميع مجارى حياتى، وأثار فى داخلى دنيا من الأحاسيس والهواجس والأفكار التى لم تكن تخطر لى فى بال. إنها سلسلة موصولة الحلقات.. ." (٣٢).

هذا الإنسان الهادئ الساكن، تفجر انفعالاً وخوفًا. واختلفت مواقفه إزاء الكون وإزاء من حوله. يستعيد العسكرى تاريخه وذكرياته. ويستيقظ فى وعيه ما كان خافيًا. ويتحد زمن الطفولة مع زمن الشباب وزمن الكهولة. تتضافر هذه الأزمنة لتكون نسيج الحيرة والضياع والخوف. "كنت قبل اليوم أعيش كما تعيش النبتة والحشرة، وكما يعيش الحيوان والسواد الأعظم من بنى الإنسان.." (٣٣).

يفتح البطل نافذة الذكريات مشرعة، وننفذ معه إلى الماضى: الماضى القريب والماضى البعيد. اختار الكاتب جو الليل لتتوالد منه صور الخوف والفزع. ويزداد اضطراب البطل وحيرته، حين يدرك فجأة أن الجامعة وعلومها، والفلسفة وأبحاثها، والأصحاب والأملاك والأموال - جميعها - لا تستطيع أن تخرجه من حومة الضياع، ولا تستطيع أن تدفع عنه النهاية المفجعة، والخطر الداهم.

هكذا نرى شخصية العسكرى تنتقل - ظاهريًا - من اللين والاستسلام إلى التمرد والثورة. أما تطوره الداخلى، فكان عكس ذلك. فالثقة بالنفس التى كان يتمتع بها وهو فى رحاب الجامعة، وسط طلابه، تحولت ضعفًا ويأسًا وخوفًا - لدى سماعه الهاتف المجهول. موجة الخوف والحيرة تتدفق متسقة مع تيار الصراع المشتد، بين الزمن الواقع المحدود، والزمن المستمر اللامنتهى.

يرسم الكاتب أبعاد الشخصية بدقة، ويتتبعها خلال نموها وتطورها.

---

(٣٢) اليوم الأخير - ص ٨٧

(٣٣) المرجع السابق - ص ١٠٣

٣- مرحلة الدخول فى التجربة:

إن الانقلاب الواضح فى شخصية العسكرى يتضح فى أكثر من موقف:

• يتضح أمام شفاء ابنه هشام، فجأة، بعد انقلابه عن العجلة، واستعادته القدرة على المشى والنطق. ويقول عن هذه المفاجأة:

".. . ما كنت غير آلة تديرها يد غير يدى، وتدفعها إرادة غير إرادتى فيد من هى تلك اليد، وإرادة من هى تلك الإرادة؟" (٣٤).. "اليوم شعرت بأن نافذة جديدة على الحياة قد انفتحت فى داخلى. وأن الحياة التى أطل عليها، من تلك النافذة، حياة لا نهاية لها.." (٣٥).

• فى لحظة التجلى التى تعرض لها فى سكتة الفجر، وفجرت فى نفسه نشوة روحية، تعطل الزمن بين يديها.

"من أين لى هذا الشعور بالامتداد إلى ما لانهاية؟ فكأننى فى كل ما هو تحتى وفوقى وأمامى وخلفى وعن يمينى وعن يسارى. بل كأننى فى كل ما هو أبعد من بصرى وسمعى.. .." (٣٦).

• فى ظهور الدرويش (اللامسمى) لهشام - فى الحلم - ثم ظهوره فى باب موسى العسكرى فى هيئة سائل مستجد، وطلبه من العسكرى أن يبحث فى ذاته..

"أى كائن عجيب رهيب هو الإنسان.. .. وهو لن يجد طريقه إلى الله، إلا إذا وجد طريقه إلى نفسه. الإنسان طريق الإنسان إلى الله. والإنسان طريق الإنسان إلى الإنسان. فما أغباه يفتش عن الله وعن نفسه فى غير نفسه"(٣٧).

---

(٣٤) اليوم الأخير - ص ٨٧

(٣٥) المرجع السابق - ص ١٠٣

(٣٦) المرجع السابق - ص ٢٠١

(٣٧) المرجع السابق - ص ١٨٧

تجربة العسكرى استغرقت يومًا واحدًا، شملت مراجعة حياته برمتها. وعاد فى آخر التجربة أشد يقينًا برؤيته - بأن الحياة عبث - وقد غسل قلبه من حب الدنيا، وأدران المادة. عاد يتشوق إلى أرض الخلود، والتغلب على الزمان والمكان. ".. . اليوم أخلع نيرك عن عاتقى يا دنيا"(٣٨). وقاده المرشد (اللامسمى) إلى سر الخلود فى رحلة صوفية أسطورية، عبر نهر الزمن. سار فى درب الخلود بعد أن تخلص من نهب التيارات المختلفة، وحدد رؤيته واختار طريقه. ووجد الباب الوحيد الذى عبره يحقق حلمه الصوفى وأهدافه العلوية، هو باب الفانتازيا. وأغلق أجفانه ليرى نفسه يجدف عكس التيار فى قارب أسطورى. يخترق نهر الزمن، متجهًا نحو منابعه، حيث لا قبل ولا بعد - متخطيًا حدود الزمان والمكان. يجدف العسكرى عكس التيار وبرفقته ابنه هشام والدرويش (اللامسمى).

جاء الخلاص - عبر الفانتازيا - على يد شخصية غيبية غامضة تدعى (اللامسمى)، وينقلب موسى العسكرى شخصًا جديدًا، بفلسفة جديدة.

* *

إن موسى العسكرى يمثل مرحلة انتقال، بين الأرقش الهائم على وجهه، يمزقه الصراع والحيرة والقلق، وبين صنبيم الذى سكنت الطمأنينة نفسه وروحه. إن الدكتور موسى العسكرى يخطو إيجابيًا نحو الخلاص. ولكن خلاصه يتحقق من خلال الحلم والفانتازيا... مازال نعيمة - فى هذه الرواية - يعتبر الخلاص والخلود وهمًا، نسعى إليهما جاهدين، ولكن دون جدوى.

تطورت الشخصية، عبر الرواية، متدرجة من إنسان سلبى يعيش حياته يومًا بيوم دون أن يسأل عن فحواها. إلى شخصية هزها الرعب والخوف إثر سماع هاتف الموت، فاسترجع شريط حياته وتمعن فى قيمة هذه الحياة، وصعق حين اكتشف

---

(٣٨) اليوم الأخير ص ١٣٥.

خواءها وعدم جدواها . وتفجرت الأسئلة فى ذهنه عن الحياة والموت والخلود والخلاص. وعاد فى آخر التجربة وقد غسل قلبه من حب الدنيا، وطهر روحه من الماديات والتكالب عليها .. وولد موسى عسكرى جديد فى نهاية الرواية.. . ولكن المؤلف يقف عند هذا الحد ولا يطلعنا على شخصية العسكرى الجديدة التى سرعان ما انبعثت، وسرعان ما اختفت فى قارب أسطورى، اجتاز حدود الزمان والمكان.

إن الرواية التى بدأت بهاتف الموت، لم تنته بالموت. لأن نهاية عمر العسكرى لا تعنى نهاية حياته. فحياة الإنسان مستمرة لا تعرف نهاية.

يترك الكاتب الباب مشرعًا فى رواية (اليوم الأخير)، ليكمل أفكاره من خلال شخصية جديدة، ورواية جديدة تمثل تطور فكر الكاتب من خلال شخصياته.

ب) شخصية مطمئنة فى أرض الواقع (صنبيم) :

يتحرق الكاتب شوقًا إلى أن يرى نظرياته الفلسفية – فى التصوف والسمو الروحى– تتحقق فى نطاق الواقع، وتتجسد من خلال شخصية مثالية يخلقها المؤلف على صورته الوجدانية والفكرية. شخصية تواقة إلى الانفراد والعزلة والخلوة، وإلى النزعة التأملية. شخصية تؤرقها المعضلات الروحية، والقضايا الفكرية، وتهتم بعلاقة الإنسان بالخالق وبالكون، وبوجوده ومصيره. شخصية تحقق فلسفة الكاتب، وتطبق نظريته بأن الإنسان قادر على قهر جسده ورغباته الدنيوية، وأنه قادر على أن يسمو بروحه، محلقًا فى نشوة غامرة، متحداً بالكون حوله، ومتحداً بالله.

ولذا خلق نعيمة شخصية صنبيم – فى حوارية يا ابن آدم – التى تحمل الكثير من ملامح كاتبها. إنها الشخصية الإيجابية السوية التى عرفت طريقها، وعرفت السكينة النفسية فى عزلتها التامة، فى غابة نائية. إن غاية صنبيم التوحد، لا يطلب سواها. لقد اشتد جوعه الروحى، فازداد نقمة على المدنية الغربية، التى تتخذ من العلم دليلاً وهادياً، ومن المتعة والرفاهية مهمازًا وحافزًا .

وكانت شخصية آمنة العلوية، فى حوارية (إرم ذات العماد)، هى الشخصية المثالية التى خلقها جبران ليحقق من خلالها حلمه الصوفى وأشواقه العلوية، وحملها أفكاره حول الحياة والإنسان والخالق. وجاءت هذه الأفكار بشكل أجوبة على أسئلة الأديب اللبنانى (أديب رحمة). وكانت آمنة قد طلبت لنفسها العزلة، فجاءت هذه الغابة واستوحدت بها، زاهدة متعبدة، منصرفة عن كل شىء سوى التعمق فى الأسرار الربانية. وآمنة ما وصلت (مدينة الله) إلا بعد أن كابدت الجوع والعطش والتعب المضنى والمجاهدة النفسية العنيفة.

وصلت آمنة العلوية إلى "مدينة الله"، وفى لحظة التجلى تستحيل المدينة المغيبة مزاراً. والشخصية التى أجلستها الأسطورة فوق الغمام انطلقت منها إلى النعيم السرمدى، والفردوس المفقود. هى تعيش لحظات كشف داخلى، فتصير الذات روحاً، تسعى نحو المطلق، وتصبح النفس قبساً يتقد من نور الله.

إن حوارية (إرم ذات العماد) لجبران، تقترب فى أسلوبها وهدفها وشخصيتها من حوارية (يا ابن آدم) لنعيمة.

فى الحواريتين خلق الكاتبان الشخصية المطمئنة، الواثقة، المثالية، صنبيم وآمنة العلوية. تبدو الشخصية - فى الظاهر - شخصية هروبية، تحمل الحقد والكراهية للمدنية الغربية. ويمتزج نفورها من المدنية بالحنين إلى الريف، وبالشوق إلى الطبيعة، التى يحن إليها بطل المهجر حنين الطفل إلى صدر أمه. هذه الشخصيات الإيجابية السوية خلقها الكاتب لتكون الشخصية المثالية التى تحمل عبء التعبير عن عقيدته وفلسفته. آمنة العلوية تمثل عبور الفرد إلى الحقيقة المطلقة وتعكس على موجودات العالم الخارجى حالتها الذاتية. فتنحل نفسها صفاء، وتتحول إلى موسيقى سحرية، هائمة فى الوديان. فالروح خالدة بعد فناء الجسد "فهى كيان أزلى أبدى خالد، لا يتغير إلا ليتجوهر، ولا يختفى إلا ليظهر بصورة أسنى، ولا ينام إلا ليحلم بيقظة أبهى.. .." (٣٩).

(٣٩) إرم ذات العماد - مجموعة الرابطة القلمية لعام ١٩٢١ - ص ٢٧٩ .

هذه الشخصية المثالية وجدت ذاتها، وتخلت عن الغربة. فالإنسان لا يكابد شيئًا مثلما يكابد غربته عن ذاته. نظرت الشخصية فى أعماق ذاتها، تستبطنها. وتفجر عطشها الصوفى إلى المطلق، إلى أن رماها "الشوق" فى وحدة الوجود، فانتهت الشخصية إلى اطمئنان نفسى فى حضن الطبيعة الأم، تعيش اللحظات المتوهجة من ألق الكشف. يقف صنبيم أمام الكون، تملؤه "الدهشة" ويحض "ابن آدم" أن يعيش فى دهشة دائمة:

"يا ابن آدم!

حذار من الألفة.

كأن تألف الأشياء فلا تدهش لشىء.

كل ما فى الأرض وفوقها مدهش وعجيب –

عجيب منتهى العجب.

فحرى بك أن تعيش فى دهشة دائمة.

وحرى بدهشتك أن تفتح لك الباب إلى قلب الحياة الفسيح.

أما متى فارقت الدهشة.

فقد فارقك الأمل بولوج قلب الحياة.

وهكذا حكمت على نفسك بأن تبقى خارجًا، وتبقى غريبًا"[٤٠].

صنبيم – من كبار علماء عصره. حصل على الجوائز المالية، والتقدير العلمى من دولته، بعد أن اخترع آلة حربية متطورة جعلت دولته أقوى دولة عسكرية فى العالم. يختفى صنبيم فجأة وهو فى قمة الثراء والشهرة والمجد.

يظل البعد الميتافيزيقى يلح على وجدان البطل، ويشعل الصراع فى نفسه. تحت تأثير ضرب من الرؤيا، فى مواجهة مخلصة مع النفس، فى أحضان الطبيعة، التى

---

(٤٠) يا ابن آدم ص ١٩٣ – ١٩٤.

تكشف له سر الحياة، يهجر صنبيم الجاه والمال والانتصارات العلمية، ويتوارى فى جزيرة مقفرة، بعد أن حسم الصراع المرير بين المثالية والواقع، لصالح مثاليته. هجر المدنية الحديثة لأنه رآها خصمًا، تريد اقتلاعه من جذوره الضاربة فى أصول الروح والطهارة. يلبى البطل نداء القلب المتعطش للسكينة، ومعرفة الله. هذه المعرفة التى لا تدرك بالحواس، وتدرك بقوى تتجاوز الحس، كامنة فى أعماق ذاتنا. وعلينا أن نبحث عن هذه المعرفة فى قرارة نفوسنا. هو يؤمن تمامًا بأن المعنى الحقيقى للحياة، وغايتها الوحيدة، إنما هو تسامى الإنسان فوق المادة، وسعيه إلى الارتقاء بالروح، طلبًا لاتحاد الذات الإلهية، حيث الحرية المطلقة، والخلاص الحقيقى، والخلود الأبدى، والانصهار فى بوتقة الكمال. يبدو بطل رواية "يا ابن آدم" داعية ملهمًا، يحمل رسالة الحق والهداية، ويقف – من خلال حواره مع المراسل – واعظًا يدعو إلى الخلاص وإلى طريق الخلود.

يكشف الكاتب أعماق الشخصية، وما يعتمل فى داخلها من مشاعر، وما يدور فى ذهنها من أفكار، من خلال حوار طويل، تقوم عليه الرواية – الحوارية. وقد أشار الكاتب فى عنوان الرواية إلى ذلك (يا ابن آدم! حوار بين رجلين). وليس الرجلان فى الواقع سوى الشخصية ذاتها تتحاور مع ذاتها، أو هو حوار (من الذات إلى الذات): إن صنبيم القديم المدافع عن الحضارة الغربية بلسان المراسل الصحفى، يحاور صنبيم الجديد، الذى يقف من الحضارة المادية موقف الرفض، مدافعًا عن الحضارة الروحية بلسان الشيخ صنبيم.

ويصف الكاتب الشخصية، مصورًا مظهرها، راسمًا شكلها الخارجى بدقة، ويهدف من خلال الوصف الخارجى تعريف القارئ ببيئة الشخصية، ولمحات عن نفسيتها، ثم يبسطها فيما بعد بوساطة الحوار. ومن خلال رسم الملامح والقسمات، ينفذ الكاتب إلى ما وراءها من أبعاد نفسية:

"فى وسط الكوخ يجلس على حصير من القش شيخ جلله الشيب، وقد غطت لحيته الجميلة جانبًا من صدره، وانسدل شعره الطويل على كتفيه وظهره. فى عينيه الزرقاوين ووجهه الخالى من الغضون براءة الطفولة، ونضارة الشباب، وعزيمة الكهولة، وحكمة

الشيخوخة، وطمأنينة الإيمان. جسمه البديع التكوين عار من كل لباس إلا من مئزر يستر عورته. إلى جانب الشيخ كومة من القش يحوك منها حصيراً جديداً.

يظهر بغتة فى باب الكوخ المفتوح رجل يبدو ما بين الخامسة والعشرين والثلاثين، وهو فى لباس الصيد، وقد تدلت من كتفه بندقية سريعة الطلقات...."[٤١].

ثم خلال الرواية وأثناء الحوار، تتكشف للقارئ أعماق الشخصية شيئًا فشيئًا:

".. . كان حريًا بى من زمان أن أعرف حدود عقلى، فلا أتوقع منه فوق ما يستطيع. ولكننى لم أعرفها إلا تلك الليلة، عندما وجدتنى بغتةً، وجهًا لوجه مع الحياة التى تملأ الزمان والمكان فلا يبقى لهما وجود.. .." [٤٢] . "والعلم الذى ينكر الروح ويبحث عن حقيقة المادة فى المادة، مقضى عليه بالدوران فى حلقة مفرغة" [٤٣]. ".. .. أضعف ما فى الإنسان عقله. والعجيب أن يعتز الإنسان بأضعف ما فيه"[٤٤].

فى مناجاة يخاطب فيها صنبيم نفسه، ينكشف فكره وتتضح عقيدته للقارئ:

"عظيم أنت يا ابن آدم!.. .. لست عظيمًا لأنك فلقت الذرة.. .. لست عظيمًا لأنك غزوت الفضاء .... لست عظيمًا لأنك اكتشفت الأرض من القطب إلى القطب.. لست عظيمًا لأنك شيدت المدن.. .. لست عظيمًا لأنك استبدلت قلبًا بقلب.. لست عظيمًا وإن أطلت عمرك إلى الألف والألفين، فالذى يعذبك ويضنيك فى عمرك القصير، سيبقى يضنيك ويعذبك فى عمرك الطويل.. .. والعمر عمر، فهو مهما طال لن يستغرق الزمان... ولكنك عظيم، وأى عظيم يا ابن آدم، لأنك تستطيع أن تحب. ثم لأنك تستطيع أن تؤمن. ثم لأنك بمحبتك وإيمانك تستطيع أن تعى من أنت. وبوعيك من أنت تعى الحياة".[٤٥].

---

(٤١) يا ابن آدم – ص ٩.

(٤٢) المرجع السابق – ص ٤٥.

(٤٣) المرجع السابق – ص ٥٠.

(٤٤) المرجع السابق – ص ٥٣.

(٤٥) المرجع السابق – ص ٥٤–٥٨.

من خلال المعالجة القصصية والحوار المستفيض، يطرح الكاتب فى روايته، الأفكار التى اختمرت فى كتاب "مرداد" (٤٦).

وشخصية صنبيم تشبه فى بعض ملامحها شخصية موسى العسكرى، حيث نرى انعطافة حاسمة فى حياة كل منهما، من مرحلة إلى مرحلة. إنما اختلفت رؤية البطلين. فحيث حقق العسكرى انعطافته من خلال الفانتازيا، وفى مملكة الحلم، حقق صنبيم انعطافته على أرض الواقع، بتصميم الواثق وفرح العارف.

هذه المعالجة الروائية ترسم لنا شخصية هى صورة من كاتبها، إنها وجه نعيمة المطمئن الهادئ، الذى عرف القيمة المطلقة للإنسان، والذى يركز على الاندماج بالوجود من خلال نظرة غيبية حلولية متوحدة. يقوده يقين عميق إلى أن الإنسان المتفوق السامى لابد أن يتخلص من أدرانه المادية، ويصير جوهراً وروحاً صافياً، ويتحول إلى كائن متحد بالذات الإلهية.

كل شخصية هى (وجه). وجميع هذه الوجوه أسقط الكاتب عليها نفسه، ووضع فى أفواهها اعترافاته، بمشحونها الفكرى الغنائى.

ويلاحظ الدارس لرواية المهجر أن الشخصية تتطور داخل الرواية الواحدة، كما تتطور الشخصيات من رواية إلى رواية.

إن موسى العسكرى فى نهاية (اليوم الأخير)، تحول إلى موسى عسكرى جديد ولد ولادة جديدة بعد أن "مات" موسى القديم.

وصنبيم الذى اختار صحبة نفسه فى جزيرة نائية، بعد أن عرف طريقه، يختلف عن صنبيم الذى كانه فى الماضى، والذى كان منغمساً فى أبحاثه وإنجازاته العلمية المتفوقة، تسعده الجوائز المالية، وتقدير الدولة المادى والمعنوى لاختراعاته المتطورة. تبدل البطل، عبر الرواية، إلى إنسان هادئ النفس مطمئن الضمير، يجمع بين "براءة

---

(٤٦) راجع فصل الرمز.

الطفولة، ونضارة الشباب، وعزيمة الكهولة، وحكمة الشيخوخة، وطمأنينة الإيمان". تخلى عن الملابس الفاخرة، وقنع بمئزر يستر عورته، وتحول من الاختراعات العلمية الفتاكة إلى حياكة الحصير من أكوام القش. ومن مصاحبة الوجهاء والأثرياء والعلماء، إلى مصاحبة أصدقائه (حيوانات الغابة) التى تطمئن إليه وترقد بجانبه، ويأنس إليها ويخاطبها بمحبة وحنان.

حين تزدحم الأسئلة فى نفس البطل، لا يجد الخلاص إلا فى التجربة الصوفية، والتجربة الفنية، والتجربتان تنبعان وتلتقيان عند نفس الغاية، وهى الصعود بالكون إلى الصفاء. وتساؤلات الشخصيات تحمل بذور التمرد على العقل والعلم المادى، وينمو التمرد إلى أن يؤدى بالشخصية إلى الدخول فى جو الميتافيزيقا، ويدلف إلى عالم الروح والتسامى والانعتاق.

فى الأرقش (١٩١٧) يبدأ نعيمة، مثل سارتر، يتخذ قراره بنفسه، حتى لو أدى هذا القرار إلى الجريمة. ولكن ينتهى فى ابن آدم (١٩٦٩)، كما انتهى ابن عربى، إلى الفناء فى عالم مطلق، والارتماء فى تجريديات تؤدى بصاحبها إلى الانسحاب من المجتمع، والانفراد فى جزيرة نائية، ابتغاء التأمل الصوفى.

وتطورت الشخصيات فكريًا ونفسيًا من رواية إلى أخرى، وبدت الروايات كأنما يكمل بعضها بعضًا. ويخيل للدارس أنها عمل أدبى كبير تصب أجزاؤه أحدها فى الآخر، فى شكل تطورى تكاملى مطرد.

شخصية الأرقش ظلت تتحرق شوقًا إلى المحال. وكان نتيجة هذا المخاض العاقر، والوهم الصوفى، أن عاد الأرقش صفر اليدين، يعانى خيبة مأساوية أدخلته فى كوابيس رهيبة. شخصية الأرقش التى بدت متخمة بالحيرة والضياع، فى حومة اصطراع المفارقات بين مشتهى الجسد ونداء الروح دون بلوغ الغاية - هذه الشخصية ظلت كامنة فى نفس الكاتب، وبرزت ثانية فى شخصية موسى العسكرى الذى عاودته الرؤيا الرهيبة. ويتحول الملاح المندهش إلى رحيل أبعد، ويتحرق إلى كشف السر المغيب، ويتلمس طريقه نحو الخلاص. وخطا خطوة إيجابية فى الاتجاه السليم،

ولكن الرؤيا لم تتضح كاملة، ولجأ إلى الفانتازيا ليفلت من قبضة الزمن. واختفى فى قارب أسطورى، مجدفًا عكس التيار نحو منابع النهر، يرافقه (اللامسمى) القادم من عوالم قصية.

كان الأرقش والعسكرى يمثلان الطريق إلى الحقيقة. كانا يسعيان إلى "القمة" - فما بلغاها. وتظهر الحقيقة مع (مرداد) الذى يمثل تجربة المطلق. ووقف "المعلم"(٤٧) مرداد، كأبطال الملاحم، واعظًا وهاديًا، ليصبح جذوة من قبس الله. ثم وجه الدعوة فى آخر الكتاب إلى من يريد أن "يبحر" فى الفلك، للتغلب على طوفان الدم والنار، فى مغامرة ميتيافيزيقة، سعيًا للوصول إلى المطلق.

وكانت فلك مرداد تستعد للانطلاق، على أنغام القيثارة "ومن ألوف الأفواه، تعالى القرار أمواجًا جارفة إلى السماء: (ربانك الله، سيرى، فلك مرداد)"(٤٨).

ينبئنا الصوت بأن مرداد أبحر فى أعماق نفسه، ونصب شراعًا داخل ذاته، وأن نوحًا الجديد يصير فى كل يوم سندباداً، يوقظ من عالمه المناطق المغيبة، ويفتح الأدغال البكر، والكهوف المحجوبة، وتتكشف لعينيه دنيا غريبة، تطل على عالم مسحور، إثر عالم مسحور.

ويلجّ بالفنان التوق إلى المطلق. ويعلم فى فاجع الصراع الداخلى أن الدرب طويل. ثم تتضح الرؤية، وينقشع الضباب، وتبرز شخصية "صنبيم"، واثقة مطمئنة. حققت حلم الكاتب بالوصول إلى "القمة"، والتغلب على حاجزى الزمان والمكان. خرجت من ظلامها إلى بهاء الفجر العلوى. إنها الشخصية التى سعى الكاتب جاهداً إلى خلقها على أرض الواقع، لتكون صورة منه، تحمل أحاسيسه وأفكاره، وتنقل للقارئ فلسفته وعقيدته، ونفسيته المطمئنة المستتبة، إذ اكتملت التجربة الصوفية، وزالت الفواصل والمسافات. وفى هذه اللهفة الميتافيزيقة يلتقى كل ضد قصى، وتفنى الهويات فى الهويات، والأنا الأصغر فى الأنا الأكبر.

---

(٤٧) "المعلم" كان لقب السيد المسيح، كما كان بوذا يلقب بالمعلم أيضاً.

(٤٨) مرداد - ص ٣٢٨.

الأبطال هم وجوه مختلفة لبطل واحد، هو "الإنسان"، في سعيه الدائم إلى المطلق. وهو في كل مرة يختار طريقة جديدة للخروج من مأزقه، ومن الصراع الذى يمزقه. وإذا وصل إلى طريق مسدود، فهو لا يستسلم، بل يجدد البحث بطريقة جديدة، وتحت اسم جديد إلى أن يهتدى إلى معالم الطريق.

٣- الشخصية النمطية :

بعض شخصيات رواية المهجر يقبل التقسيم إلى ضمائر بيضاء، وأخرى سوداء. بمعنى آخر، بعضها خيرة، وبعضها شريرة. وهذا التقسيم الشكسبيرى التقليدى يظهر في الرواية الرومانسية على الأخص، حيث تبدو الشخصيات نمطية ثابتة، تتسم بميزة بارزة تلازمها طوال الرواية. هذه الشخصيات تبدأ ناجزة مكتملة النمو، تبدأ وقد انتهى صوغها، ولذا لا نراها وهى تتحرك بفعل الأحداث أو المشاعر، وهى بسيطة واضحة، تدور حياتها في محور واحد تنبع مشكلاتها منه، ويحرك قواها الداخلية. وهذه الشخصيات النمطية تبدو متطرفة في سماتها. بعضها يتميز بالطيبة والسماح، ومكارم الأخلاق - مثل سلمى ووالدها أو ورد محبوبة الشاعر ديك الجن. بينما تبدو شخصية المطران، وابن أخيه (في الأجنحة المتكسرة) وشخصية أبى الطيب (في ديك الجن)، نماذج للشر والدهاء والأنانية.

"تأملوا بوجه منصور بك، فهو ينظر إلى الفضاء بعينين زجاجيتين، كأنه لم يفقد زوجته وطفله في يوم واحد!.. .." (٤٩).

".. .. والكاهن رجل يأتلف في شخصه الطمع بالرياء، والخبث بالدهاء.. . وله ابن أخ تتصارع في نفسه عناصر المفاسد والمكاره .. . "(٥٠).

(٤٩) الأجنحة المتكسرة - ص ١٤٠.

(٥٠) المرجع السابق - ص ٣٧.

المطران بولس غالب شر كله (كأفعى البحر) ومنصور غالب زوج سلمى إنسان قاس كالفولاذ، فاقد الإحساس والرحمة.

"... ورجال الدين كأفاعي البحر التى تقبض على الفريسة بمقابض كثيرة، وتمتص دماءها بأفواه عديدة"(٥١).

هذه الشخصيات لا تتطور خلال الرواية، ولا تتفاعل مع الأحداث ولا تغيرها الظروف. يخلقها الكاتب نماذج محددة، تعكس صورة رسمها فى ذهنه، وأصبغ عليها النعوت التى تتسق مع منهجه الإصلاحى. وفى صراع الخير والشر، يتخذ الكاتب موقف الدفاع عن الشخصيات الخيرة، ويبالغ فى سمات الخير والجمال حين يرسمها أمام القارئ. وفى المقابل يبالغ فى رسم الشخصيات الشريرة التى يضمر لها العداء والاحتقار.

بعض هذه الشخصيات تبدو سلبية، رضوخية، بغير خصوصية أو تفرد، تخضع لظروفها وقدرها بألم صامت، مثل بطرس كرامه، والد سلمى، الذى كان يراعى ظروف المجتمع وتقاليد القرية، ويرضخ لمشيئة الكاهن، على حساب سعادة ابنته. هو شخصية بائسة يعيش تحت كابوس الأعراف والتقاليد، ولا يقوى على أن يجاهر بما يعتمل فى داخله من وجود مأساوى.

* *

يرى بعض النقاد (٥٢) أن أبطال (الأجنحة المتكسرة) مطموسو الملامح، متقلبو المزاج، يستسلمون للأقدار حينًا، ويتمردون عليها حينًا آخر. فالفتى وسلمى ووالدها بطرس كرامة، يصيبهم التهويش، ويبدون الضعف حينًا والتمرد حينًا آخر.

إن تفسير ما يراه الناقد تناقضًا، واضح بديهى، لا يستدعى الحيرة. لا بد من النظر إلى الرواية فى إطارها الاجتماعى، وظروفها البيئية. فالاستسلام لأوامر رجال

---

(٥١) الأجنحة المتكسرة – ص ٧٠.

(٥٢) النثر المهجرى – ص ٨١.

الدين – في تلك الفترة – كان أمراً ضرورياً، ومطلوباً للمحافظة على قيمة الفرد الاجتماعية، ونظرة الاحترام من قبل الآخرين. أما التمرد والثورة فهو تعبير عن مشاعر الشخصيات الحقيقية، التي تأبى عليهم قريتهم أن يجهروا بها علانية، "فينفسون" عنها في نطاق الأسرة.

يحار الأشتر، بين صفات سلمى السلبية وصفاتها الإيجابية، ويستهجن أنها صرحت بعاطفتها "للفتى"، وأساءت إلى "الذوق العربي" – كما يرى زكي مبارك(٥٣).

موقف سلمى لا يحتاج إلى شرح وتفسير. فحين امتثلت سلمى لأمر والدها، كانت تراعي ما تربت عليه في بيئة شرقية من طاعة للأب، لاسيما وهي تعلم يقيناً أن والدها مغلوب على أمره، لا يستطيع عصيان أوامر الكاهن. أما أن تلمح سلمى (لأنها في الحقيقة لم تصرح) بعاطفتها للإنسان الذي بادلته الشعور، فهذا حق طبيعي من حقوقها الإنسانية، ولم يرد في كلامها ما يسئ إلى الذوق، أو ما يجرح العرف. تقول سلمى بكل رقة وخفر:

"إذا حجب الظلام الأشجار والرياحين عن العين، فالظلام لا يحجب الحب عن النفس"(٥٤).

"فالمحبة هي الحرية الوحيدة في هذا العالم، لأنها ترفع النفس إلى مقام سامٍ، لا تبلغه شرائع البشر وتقاليدها.. .." (٥٥).

أين التصريح الجرئ؟ وأين ما يسئ إلى الذوق العربي في هذه العبارة التي تنطق بكل إحساس سامٍ، وكل ملمح راقٍ.

إن المبالغة في تصوير الشخصيات النمطية يدخلها في دائرة الافتعال، لأن الإنسان مكون من خير وشر، والمغالاة في التصوير يخرج الشخصية عن واقعيتها

---

(٥٣) النثر المهجري – ص ٨٢.

(٥٤) الأجنحة المتكسرة – ص ٥٦ .

(٥٥) المرجع السابق – ص ٤٤ .

ونطاقها الإنسانى. يخلع الكاتب على شخصياته صفات مجردة تمثل جوانب واضحة من سجاياها . وبعض الشخصيات لا تتفق مع الواقع، لأنها تتحداه، لتبرز فكرة يهدف إليها الكاتب. وجبران "ما صور.. راعيًا قبيحًا أو فلاحًا خسيسًا أو عاملاً شريرًا.. .. ولا صور حاكمًا عادلاً، أو كاهنًا تقيًا، أو راهبًا فى قلبه شئ من الإيمان والشفقة... .. وذلك ما يمسح كل قصصه بتلك المسحة من التصنع، أو قلة النضج ... التى تجعلها بعيدة عن صميم الحياة.." (٥٦).

توظيف الشخصية :

يرى الدارسون أن من ميزات الرواية الناجحة أن يدرك المؤلف إمكانات الشخصية الإنسانية. فيجيد رسمها، ويحسن توظيفها فى روايته. و"أول ما يطلب من الكاتب، سواء استمد موضوعه من التجارب العادية فى الحياة، أو تعدى نطاق المألوف، إلى عوالم الخيال والخوارق، أن يتحرك رجاله ونساؤه، على صفحات القصة، حركة الأحياء.. .. ويجب أن يحافظوا على مثل هذه الحركة طوال القصة، وأن يظلوا أحياء فى ذاكرتنا، بعد أن ننتهى من قراءتها"(٥٧). وقد وظف الكاتب المهجرى الشخصية بشكل يخدم رواياته. ونجح فى تناول الشخصية الحية النامية المتطورة، والتى رصدنا تطورها خلال الرواية الواحدة، متفاعلة مع الأحداث والمواقف. كما رصدنا تطور الشخصية من رواية إلى رواية، مما هيأ للروايات جوًا من الوحدة، خلف مختلف مظاهر التعدد.

ولاحظنا أن الارتباط وثيق بين الشخصية وباقى عناصر الرواية. وقد وُظف هذا التآزر لتأكيد البعد الإنسانى الذى هدف إليه الكاتب. وقد سبر الكاتب أغوار النفس البشرية إلى درجة الاستفاضة، وبالغ فى تحليل الشخصيات بهدف توظيفها لحمل

---

(٥٦) مقدمة نعيمة لمجموعات جبران – ص ٢٠-٢١ .

(٥٧) فن القصة – محمد يوسف نجم – ص ٩٠ .

عقيدته وطرح فلسفته. وكانت الشخصيات واضحة المعالم، تؤدى دورها فى الرواية بشكل يتسق مع هدف الكاتب، ومع أفكاره التى يريد أن يقيم الدليل على صدقها. والمواقف والشخصيات ليست إلا فيضًا لهذه الأفكار. فالرواية الفلسفية توظف الشخوص قيمًا وأفكاراً. وتتجسد هذه القيم على هيئة كائنات بشرية. ولكن ليس من الإنصاف أن نقول بأنهم آلات، لأنهم بالفعل خلجات وجدان ثائر أترع بالتوق إلى المطلق. وهذه الشخصيات هى بدورها عامل من العوامل التى تساعد على إعطاء الرواية قيمة رمزية. وقد رسم الكاتب الشخصية على نحو فتح أمامنا الباب واسعًا، لنفكر فى الشخصية باعتبارها قيمة رمزية، أكثر مما نفكر فيها، باعتبارها قيمة واقعية.

"تغيرت بهاء.. .. والوجنتان الذابلتان، والخدان الهابطان كأنهما من الجص خالطه القليل من الزيت. والشفتان الرقيقتان مختومان بخاتم سر رهيب، فلا تختلجان بحركة، ولا تموه صفرتهما إلا بقية هزيلة من دم مهزوم.. .. هيكل بشرى سوى. ولكنه لا فى الحياة ولا فى الموت، بل كأنه معلق بين بين.. .. دنا ليوناردو من السرير، ووقف على رأسه وغرس بصره فى وجه بهاء، فلا عيناه تتحركان، ولا أجفانه ترف، ولا عضل من عضلاته يتمدد أو يتقلص. وبقى كذلك برهة خلتها دهراً.. ..

أصحيح ما لمح إليه ليوناردو من أنهما قد تعارفا فى سالف الأزمان. يوم كانت ابنة أمير عظيم، وكان هو راعيًا لأغنام أبيها؟ إذًا أنا قد شربت من دموعها، فى كل مرة شربت فيها من عين الدموع.. .. وإذا صح ذلك فما أجهل الناس يقيسون العمر بفترة قصيرة من الزمان، تنطوى ما بين المهد واللحد، وأعمارهم تمتد ما امتد الزمان.. .." (٥٨).

هذه الروايات الفكرية لا تحفل بمشكلات المجتمع والأحداث اليومية، والشخوص الواقعية. بل ابتكر الكاتب الشخصيات، وهو يبحث ويتأمل، لتكون مطية لنقل فكرة أو التعبير عن رمز معين. فالشخصيات لا تمثل أناسًا من لحم ودم، ولكن هى شخوص أعدت بعناية لتتجه فى طريق الرمز. والأبطال فى هذه الروايات فى تفكير مستمر فى

---

(٥٨) لقاء – ص ٩٩ – ١٠٢ .

معنى الحياة وجدواها، وكثيراً ما أدخلتهم أفكارهم فى دوامة موجعة. فالشخصيات مجردة، وهى ليست مستهدفة لذاتها، ولكنها موظفة توظيفًا فكريًا محدداً:

يخطب مرداد فى الفصل السادس والعشرين بقوله: ".. .. إنه لأفظع من جهنم، أن تكون لكم أجنحة من نور وأرجل من رصاص، وأن يرفعكم الأمل إلى فوق، ويشدكم اليأس إلى أسفل، وأن ينشركم الإيمان الباسل، ويطويكم الشك الجبان.. .. فأنتم أكثر من تراب.. .. إن قسمتكم هى التحرر من الحياة والموت، ومن الجنة والجحيم، ومن كل أصناف المتناقضات التى تولدها الثنائية والتى لا تنفك فى نضال لا رحمة فيه ولا هوادة.."(٥٩).

وكانت هذه الشخصيات ملتحمة بباقى عناصر الرواية، تؤدى دورها الهادف مؤكدة البعد الإنسانى الذى رسمه الكاتب. وقد وفق المهجرى فى رسم شخصياته – التى خلقها لبلورة رؤيته – فى شكل فنى يمتزج فيه الفكر بالواقع، الواقع بما وراء الواقع، وذلك فى إطار رؤية حضارية شرقية، يؤمن بها المهجرى، ويحرص على إظهارها. وهذه الشخصيات يتوازى فيها خط الواقع وخط الرمز، ويستمران حتى نهاية الرواية.

لجأ أمين الريحانى إلى أسطرة الواقع، ووظف الشخصية الرمزية هروبًا من الاضطهاد الدينى والسياسى – كما فعل ابن المقفع، فى كليلة ودمنة، حين وقفت دونه الزنزانات السياسية. فجاءت حوارية (المحالفة الثلاثية) على لسان الحيوانات. وكان الرمز اللاهوتى بارزًا فيها. ووقف الثعلب – ممثلاً الرجل المثقف – خطيبًا مفوهًا، وألح على إلغاء الشرائع المزيفة، وندد برجال الدين الذين يسخرون تعاليم المسيح لمطامعهم، وغايتهم الشخصية. وحوكم الثعلب، فى دار التفتيش، من قبل الحصان والحمار والبغل، تحت التعذيب، واتهم "بالذنوب الآتية: ١– الوقاحة والاستهزاء. ٢– التمرد والمكابرة. ٣– التجديف. ٤– الكفر والهرطقة والإلحاد.. .. وحكم عليه بالإعدام فى النار... ..."(٦٠).

---

(٥٩) مرداد – ص ٢١٢ – ٢١٤ .

(٦٠) المحالفة الثلاثية – القصة والرواية – أمين الريحانى ص ٩٣ .

وكان رد الثعلب:"... عزمت على أن أموت من أجل اعتقادى، كما مات الأسد على الصليب من أجل دعوته. خذونى إلى النار وألقونى فيها فأستريح من هذه الحياة وأفرح بالآخرة"(٦١).

وكان الريحانى رائداً. وسبق - بحوالى ثلاثين عامًا - الكاتب الإنجليزى جورج أورويل George Orwell الذى أسطر الواقع أيضًا، لغرض سياسى، ووظف شخصياته الرمزية فى كتابه الشهير (مزرعة الحيوانات Animal Farm) الذى ظهر عام ١٩٣٥ ولاقى شهرة واسعة.

ونلاحظ فى الرواية الفلسفية، تشابه ملامح الشخصية الرئيسة فى الروايات، لأن الكاتب كان يسعى دائمًا لخلق الشخصية التى تحمل الكثير من ملامح كاتبها. وأفلح المهجرى أخيرًا، فى خلق الشخصية الإيجابية السوية، التى عرفت طريقها وعرفت السكينة النفسية، وظهر فيها صدى فكره وفلسفته. تحمل هذه الشخصيات هدفًا نفسيًا واحدًا، وتندمج همومها فى كلٍ واحد. وتشترك بإحساس واحد تجاه العالم والكون. نجحت هذه الشخصيات فى أداء دورها، فى أن تقودنا إلى طريق الكمال الروحى، وذلك من خلال التغلب على قيود المادة، وقتل شهوات النفس، والتسامى الروحى المفضى إلى الاتحاد بالذات الإلهية.

".. .. هشام سيكون هاديًا للضائعين والتائهين. ولكن من بعد أن يستكمل عدته. وهشام سيستكمل عدته فى عهدتى... فلا تبحث عنه. ولا تنس أن الحياة لباب وقشور... هناك وجدت نفسى لأول مرة فى حياتى... أصبحت أعتق من أى ماض وأطول من أى حاضر، وأبعد من أى مستقبل... انفتحت فى داخلى كوة أطللت منها على الكنز المدفون فى أعماق كيانى. وذلك الكنز هو نفسى... وأنا ما لم أنسجم مع الكون انسجام قطرة الماء مع البحر، سأبقى فى صراع مع الكون..." (٦٢).

---

(٦١) المحالفة الثلاثية - القصة والرواية.

(٦٢) اليوم الأخير - ص ٢٥٤، ٢٧٨ .

الشخصية لها أبعادها الميتافيزيقية ولها إيحاءات رمزية، وهى شخصية هادفة، تحرك القارئ فى اتجاه القضايا الفكرية والروحية. والمهجرى لم يختر شخصياته صدفة، بل هو عمد إلى نماذج تحمل بعداً تراثياً ودينياً، مما يثير فى ذهن القارئ الكثير من المتواردات. وأبطال الرواية المهجرية ليست شخصيات مسطحة، تمثل حالة خاصة يكون همّ المؤلف أن ينقلها إلى القارئ، بل هى شخصيات ذات أبعاد مركبة، تتحول إلى رموز، تضيف إلى صورة الشخصية أبعاداً غير مرئية. وتتجلى خصوصية الروائى المهجرى فى ذلك البعد النفسى الفلسفى عند أبطاله. وهذا البعد الفلسفى الميتافيزقى أتاح للرواية نضجاً جعلها تتخطى حواجز الزمان والمكان. هناك بعدان يتكاملان فى إضفاء الخصوصية على الشخصية المهجرية، وهما الإبحار فى الذات، بحثاً عن الذات، وبحثاً عن الله، من ناحية. وهاجس التسامى الروحى والانعتاق من ربقة المادة وقيود الجسد، من ناحية ثانية.

الشخصية المهجرية لها ملامح السندباد ونبى الله نوح. وهى دائمة البحث والتجوال، وقد أطلقت شراعها فى أعماق الذات. ربانها الإيمان، وهو قائدها وهاديها فى متاهة اللجة، ليتسنى لها التغلب على الطوفان الجديد (طوفان الدم والنار).

"... الإنسان سائر إلى الله. فما من وجهة أخرى جديرة بآلامه.. .. ألا سابقوا الزمن.. أنتم بناة سفن، كل على طريقته، وأنتم بحارون كل فى سبيله. ذلك هو العمل المعد لكم منذ الأزل: أن تمخروا عباب ذلك المحيط اللامتناهى الذى هو أنتم لتظفروا منه بلحن الوجود الصامت، الذى هو الله"(٦٣).

شخصيات الرواية المهجرية تظهر فجأة، وتختفى فجأة، فى أكثر من موقف مما يضفى عليها بعداً غيبياً. ينجم (اللامسمى) فجأة، ويظهر بشكل غريب، يرتدى ملابس الأولياء، يشد الانتباه ويثير التشويق، ثم يختفى فجأة ليظهر من جديد فى قارب أسطورى يخوض عباب نهر الزمن فى رحلة صوفية، عبر إطار الفانتازيا.

* * *

---

(٦٣) مرداد – ص ٣٢٦ – ٣٢٧ .

من سمات النضج الفنى لدى الروائى، الانسجام بين خصائص الشخصية وكلامها، وقد حققت روايات المهجر هذا الانسجام بشكل لافت - فى روايات نعيمة. حتى جبران - الذى لاحظنا خللاً، فى قصصه القصيرة، بين الشخصيات وكلامها، الذى جاء خطبًا على لسان الكاتب - فإن شخصيات روايته كانت منسجمة مع كلامها وحوارها - وتؤدى هدف الكاتب فى رفع الرواية، لتستحيل حالة روحية صافية، تحلق فى مجال الرمز.

أمنة العلوية تستحضر، عبر التضمين، شخصية رابعة العدوية، كوجود فعلى. وتنعكس خصائص الشخصية فى كلامها. ويبدو طغيان الحديث على الحركة. وهو حديث بلغ من الصفاء والشفافية ما قربه من النجوى والصلاة ".. .. وأنا قد دخلت المدينة المحجوبة بجسدى، وهو روحى الظاهرة.. ودخلتها بروحى، وهى جسدى الخفى... إنما الزهرة وعطرها شيء واحد"(٦٤).

فى حوارية (إرم ذات العماد) وحوارية (يا ابن آدم)، نحن تجاه حوار، لكنه فى الحقيقة خطاب للراوى، أما المخاطب فهو ليس أكثر من محرض لإثارة الراوى. فى إرم ذات العماد، الحوار تحريضى، فهو لا يقوم على خلاف. بل هو وسيلة لطرح الأفكار وإبراز وجهة نظر الكاتب على لسان آمنة العلوية. أما الحوار فى يا ابن آدم فيقوم على الخلاف بين وجهتى نظر، بين المراسل والشيخ..

- الشيخ: وأنت من تكون.
- المراسل: ألعلك نسيتنى يا دكتور.
- الشيخ: اعذرنى لست أذكرك.
- ....
- الشيخ: ألعلك مراسل وكالة (أخبار العالم).

---

(٦٤) إرم ذات العماد - مجموعة الرابطة القلمية - ص ٢٨٢ .

– المراسل: أنا هو.

– ....

– الشيخ: أرجوك قبل أن تجلس أن تترك بندقيتك وكل ما لديك من أدوات الصيد خارجًا، وإن تطمرها بالأعشاب والأوراق.. ..

– المراسل: تدبير غريب. إلا تريدنى أن أطمر نفسى كذلك؟.. ..

– ....

– المراسل: إن ما عانيته فى محنتى، لم يعان أيوب مثله فى محنته. هل شعرت يومًا بأن الكون كله بات عدوك؟

– الشيخ: شعرت بأننى أصبحت عدو نفسى. وعداوة النفس أشد ضراوة من عداوة الكون"(٦٥).

التضاد بين مستوى المتحاورين يبرز بين مستوى اللغة البسيطة العادية، لأناس عاديين يلقيها المتسائل، وبين لغة الراوى التى يتمازج فيها الشاعرى بالفلسفى، عبر مجاز حاد رامز: "الإيمان المبصر هو وليد التأمل العميق فى بحر الحياة اللامتناهى، الكائن من الأزل، والباقى إلى الأبد، والذى منه وفيه كل محسوس، وغير محسوس، بما فى ذلك الإنسان.." (٦٦).

كون المهجرى عالمًا روائيًا تجانس فيه الشخصية مع البناء اللغوى. والشخصية عامل من العوامل التى تساعد على إعطاء الرواية قيمة رمزية. ويعود ذلك إلى السياق الذى تقدم فيه الشخصية، وما يخلع عليها الكاتب من صفات وخصائص، على قدر من الغرابة، ومن أبعاد غيبية أو ميتافيزيقية. إن ما تعانيه الشخصية من الضياع والتمزق وانشطار الذات والتوتر، من شأنه أن يخلق أشكاله الفنية الخاصة. وهناك علاقة بين

(٦٥) يا ابن آدم – ص ١٠ – ١٢ .

(٦٦) يا ابن آدم – ص ١٧٨ .

دواخل الشخصيات فى الرواية، وبين الخصائص العامة للأسلوب. فالشخصيات المتوترة الممزقة من شأنها أن تتسق مع أسلوب ثرى بالمحتويات الفكرية العميقة، وبالرموز حيث يراوح الكاتب بين حديث النفس، وتسلسل الأحداث، ويربط الماضى بالحاضر – وهذا يصعد درجة التوتر، مع الإيهام بتخفيفه. ويتقن الكاتب المزاوجة بين الحديث الداخلى والخارجى، مما يدل على تعمقه فى فهم النفسيات الإنسانية. إن ما يشعر به البطل من حيرة وغربة ولا انتماء، يجعل نظره يرتد إلى أعماق ذاته، يستبطنها. وهذا العالم الداخلى، يأتى عبر الزمن والمسافات، وتظهر ملامحه عبر لغة الشخصية، وقد تلونت بالحنين والأنوار والأفياء، ولكنها لغة لا تبرز ساطعة، إنما تلوح فى غلالة، كأنها عالم ما بين الشك واليقين: "صل يا أرقش، صل. فهذه البلبلة فى رأسك وقلبك لا يزيلها إلا الصلاة.. ولكنه طيف ولا كالأطياف.. ... أحسها موجات تلطمنى من كل جانب.. .. وإذا بى لهيب ووجيب، وشهوة جامحة بأن أحرق الفتاة ثم أحترق وإياها بنار واحدة وفى أتون واحد، وأن نحيا الأزلية والأبدية فى لمحة واحدة... ثم ابتلعتها الظلمة. وياليت الظلمة ابتلعتنى معها إذ قد سلختنى عن نفسى. فأنا اليوم غير أنا. صل يا أرقش. صل"(٦٧).

كما أن القيم والأفكار التى ينادى بها الأديب، تتفاعل مع الشخصيات والأسلوب بشكل جدل حميم. وقد تلبس الشخصية مسوح الوعظ، وتنصب نفسها مثالاً يحتذى، لأنها تنقل إلى القارئ رسالة الكاتب. الشخصيات هنا بشر يبحثون عن قيم، ويكافحون من أجل الوصول إلى أهدافهم، وتحقيق أحلامهم. تجسد سلمى وجهان مأساة الشرق، يجر قيوده عبر الأجيال وينتقل من عبودية إلى عبودية، يرتقب فجر الحرية، ويتحرق شوقًا إلى السير فى موكب الشعوب الخليقة بالحياة. الشخصية تمثل قضايا الشرق، وما يقاسى من عذاب واضطهاد سياسى. ولكن التزام الكاتب هذه القضايا كان التزام من يطل على واقع الشرق من نافذة الأمم "المتحضرة"، الغارقة فى الحضارة الغربية.

---

(٦٧) مذكرات الأرقش – ص ٩٨ – ٩٩ .

بدا الريحانى – مثل جبران – فى ثورته الإصلاحية وتمرده الاجتماعى، شديد الاستجابة لمزاجه الذى قربه من الرومانسيين، ومن آرائهم فى مجتمعهم، وموقفهم منه بعد الثورة الفرنسية. يدعو إلى تطور اجتماعى، يلحق المجتمع الشرقى بالمجتمعات المتقدمة، التى تسودها الحرية والمساواة وكرامة الإنسان. يدافع عن حقوق المرأة، ولا يدينها أبدًا فى انحرافها أو ثورتها على المجتمع. بل يؤكد كل تصرفاتها مهما بلغ تطرفها:

"طمحت جهان إلى الحرية، وقد كتبت اسمها بأحرف من ذهب، ومن دم فى كتب خالدة، وفى صفحات من الهول الزائل. طمحت إلى الحرية التى كتبت اسمها بيدها على لوح نفسها، بعد أن محت ما خط فيه قديمًا من عقائد وتقاليد"(٦٨).

يعترف جبران بأثر المرأة الكبير فى حياته، المرأة الأم والشقيقة والصديقة والحبيبة. ومن هذا المنطلق صور شخصية (الفتى) حبيب سلمى كرامة، الذى يرى فى محبوبته "الحبيبة – الأم"، ويكن لها كل الاحترام والقدسية. وقد انعكس هذا الموقف على أسلوب الرواية، ولغتها التى ارتقت وشفت وتسامت إلى مستوى اللفظة الشاعرية. وتنعكس شخصية (الفتى) على الأسلوب الذى يدلف بنا إلى جو ملؤه النشوة، تخامره كآبة سابغة متهادية على نغم شفاف حزين متصل الإيقاع:

".. .. بأية ألفاظ نقدر أن نصور وجهًا حزينًا هادئًا محجوبًا وليس محجوبًا بنقاب من الاصفرار الشفاف؟ .. كانت سلمى كثيرة التفكير قليلة الكلام لكن سكوتها كان موسيقيًا ينتقل بجليسها إلى مسارح الأحلام البعيدة، ويجعله يصغى لنبضات قلبه، ويرى أخيلة أفكاره وعواطفه منتصبة أمام عينيه.." (٦٩).

وما يعترى سلمى من كآبة وحزن ينعكس على أجواء الرواية، فنجد الأسلوب مثقلاً بكآبة التوراة، ومأساة المسيح، والغربة المعذبة، تطفو فى صورة الكهوف المنحوتة فى

---

(٦٨) خارج الحريم – القصة والراوية – ص ١٣٩ .

(٦٩) الأجنحة المتكسرة – ص ٤٨ – ٤٩ .

جدران المعبد، وصورة المسيح المشدود على خشبة الصليب. وجاءت الرواية تصور مرحلة من الرومانطيقية اليائسة، لما فيها من عذاب ودموع، والتفات إلى العلاقة الوثيقة بين الإنسان والطبيعة. والرواية غنية بقيمها الشعورية، تتضمن اعترافًا حميمًا، وحبًا متساميًا، ونقدًا اجتماعيًا، ومثالية أخلاقية. قد تفوتها تقنية الرواية، ولكنها تتوهج بالعاطفة والصورة والشعر وهي لا تنسى أبدًا أنها رواية متمردة ملتزمة، تحمل رؤى بعيدة، وتجربة فنية ثرية، انسحبت فيها أطياف الذكرى في دينامية صور مبتكرة. وجاءت الاستطرادات الوصفية على حساب تحليل الأشخاص، مما أدخل السياق الروائي في بطء واضح، وضاءل السياق الزمني.

".. .. ولما غربت الشمس وامحت أشعتها الأخيرة عن تلك الحدائق والبساتين، انتفضت سلمى ووقفت في وسط الهيكل، ونظرت طويلاً إلى جدرانه وزواياه، كأنها تريد أن تسكب نور عينيها على رسومه ورموزه.. .. وخرجت سلمى من ذاك المعبد ملتفة بملابسها الحريرية، وتركتني حائرًا ضائعًا مفكرًا مجذوبًا إلى مسارح الرؤيا حيث تجلس الآلهة على العروش، وتدون الملائكة أعمال البشر.. .. ولما صحوت من هذه السكرة، كان الليل قد غمر الوجود بأمواجه القاتمة، وجدتني هائمًا بين تلك البساتين مسترجعًا صدى كل كلمة لفظتها سلمى.. .. حتى إذا ما اتضحت لي حقيقة الوداع وما سيجيء بعده من ألم الوحشة ومرارة الشوق، جمدت فكرتي وتراخت خيوط قلبي.. .." (٧٠).

---

(٧٠) الأجنحة المتكسرة – ص ١٢٩ – ١٣١ .

الفصل الثالث

عنصر الزمن

ما يوضح أهمية "الزمن" فى الأعمال الأدبية، البحوث الفلسفية العديدة التى كتبت فى هذا الموضوع – من ناحية، ومن ناحية ثانية، اعتماد النتاج الأدبى العالمى، على فكرة الزمن، ولاسيما فى القصة الطويلة – كما ظهر فى آثار بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف. (١)

لقد تنبه المهجريون إلى عنصر الزمن، وأحسنوا استغلاله، فى أدبهم الفكرى. وكثير من مواقفهم، لا يمكن فصلها عن فكرة الزمن. وعلاقة الزمن بالإنسان، أخذت حيزاً كبيراً، من اهتمامهم، إن فى قصصهم الفكرى، أو فى رواياتهم. ونلاحظ أن الصراع بين الزمن الواقعى والخلود – بمعنى آخر، الصراع بين الحياة والموت، دفع إلى فكرة الانبعاث المتجدد (التقمص) عند نعيمة وجبران .

ربما كان فهمنا لتجربة أديب المهجر، فيما يتعلق بالزمن، وسيلتنا لفهم كثير من أفكار المهجريين، وفلسفتهم، ومعتقداتهم التى آمنوا بها، ثم اتخذوا أعمالهم القصصية مطية، لإبرازها بشكل تطبيقى .

أثناء بحثنا فى عنصر الزمن، يجدر أن نفرق بين الزمن الميثولوجى – الذى لا يخضع لقياس أو حدود، والزمن التاريخى، الذى يقوم على قياس محدد؛ وأن نفرق بين الزمن الذى نعتبره حقيقة واقعية خارجية، والزمن "النسبى" – والذى

(١) راجع اتجاهات الشعر العربى المعاصر – د. إحسان عباس – الكويت ١٩٧٨ – ص ٨٣ .

نعتبره حقيقة ذاتية، تخضع لظروف وعوامل نفسية. كما يجدر أن نفرق بين موقف برجسون من الزمن، وموقف بروست، فى تطبيقه الأدبى. " يرى برجسون أن الزمن الذى يمثل تجربة نوعية، لابد أن يستعاد لامتقطعا، على أنه لحظات عاشها المرء، وإنما لابد من بعث الروابط، التى تصل بين تلك اللحظات.... وحاول بروست بعث تلك اللحظات، فى الماضى، دون أن يعبأ بإقامة صلة زمنية بينها " (٢)

ونقطة مهمة نلفت الانتباه إليها، هى الصراع القديم - الجديد، المستمر، بين الزمن الواقعى والخلود، أو الزمن اللانهائى. هذا الصراع، كان مصدرا لعديد من الأعمال الأدبية والفلسفية، فى الأدبين، القديم والحديث .

إن الفلسفة الزمنية، هى التى تفصل بين حضارتين:

حضارة تعلى من قدر العقل البشرى، وتخضع الأعمال الإبداعية لتصورات هذا العقل ..... فتتوالى الأحداث بترتيب، يقوم على الضرورة أو الاحتمال، على حد تعبير أرسطو بصدد تعريفه لماهية الوحدة العضوية .

وحضارة أخرى تتمرد على القوالب العقلية، وتترك المنافذ مفتوحة أمام قوة خارجية، لها منطق، غير المنطق الظاهرى .... إن المستوى الزمنى، فى تلك الحضارة، لا يسير فى تسلسل عقلى مطرد.... وقد تأتى مفاجأة، على هيئة معجزة أو كرامة، فتقلب الحسابات...... والأعمال الأدبية، فى ظل هذا المستوى، تتجدد مع كل شىء مفاجىء. (٣)

روايات المهجر - فى أغلبها، تدخل فى إطار الحضارة الثانية، التى تتمرد على القوالب العقلية؛ وتترك المنافذ مفتوحة أمام قوة، لها منطقها الخاص. وعنصر الزمن فيها، لا يسير فى تسلسل عقلى مطرد .

* *

---

(٢) اتجاهات الشعر العربى المعاصر - ص ٨٤ .

(٣) الوسطية العربية - ج٤ - ص ٣٥٤ .

ممكن أن نستشرف موقف نعيمة – من عنصر الزمن – منذ روايته الأولى (مذكرات الأرقش)، الذى هو" عدة أراقش " – أحدها كان يمثل الحقيقة الثابتة، التى تتحدى الزمن والموت، إنه الأرقش الذى "ذبح الوحش فى داخله "، لحظة ذبح عروسه ليلة الزفاف، من الوريد إلى الوريد، وتغلب على متطلبات الجسد المادية .

إن صراع المتناقضات يحدث، فى شخصية البطل، صدعًا عميقًا . لقد تركته هذه المتناقضات يدور حول مجموعة من الأسئلة التى حار فى الإجابة عنها، ومن أبرز هذه الأسئلة الصلة بين الروح والجسد .

إن رؤية الكاتب تزيد من حدة الصراع، فى الرواية، وترفع من درجة الحيرة والقلق إلى حد التمزق، الذى انتهى بصاحبه إلى عبث قاتل، ومأساة قاتمة .

إن الحيرة، فى الأرقش، ليست سوى صورة مرحلية، مر بها الكاتب، ثم تجاوزها إلى التفاؤل، واتخاذ دور المنقذ، فى رواياته التالية .

إن الزمن الماضى الكامن فى وعى الشخصية يتدخل فى الوقت المناسب، ليكشف عن الأبعاد الضرورية لفهم الحاضر، ولكنه يظل فى مكانه، باعتباره ذكريات، لا تتحد مع مجرى الحاضر. وحين يبعث الكاتب لحظات الماضى، فإنه – مثل بروست – لا يعبأ بإقامة صلة زمنية بينها، فهى تستعاض، على أنها لحظات عاشها البطل، وليس هناك ضرورة لبعث الروابط التى تصل بينها .

أصوات الماضى تنادى الأرقش، قد تهدأ أحيانا، ولكن الزمن الماضى يظل ماثلاً، يطارده؛ ويحاول الأرقش، عبثا أن يقتل هذا الماضى. حتى بعد أن فقد الأرقش الذاكرة، يظل الماضى يطفو من اللاوعى، على هيئة أحلام تؤرقه، يحاول عبثا تفسير فحواها. وهذه المرأة التى تطل عليه من الماضى، هو يعرفها ولا يعرفها..... يسعى جاهدا للهروب من نظراتها العاتبة، ولكنه لا ينجح، فالزمن الماضى قوى الصلة به، ويطارده بلا رحمة؛ فلا يستطيع منه فكاكا. فى شلال الدماء المتدفق من عنق المرأة – الحلم، يرى وجهه القديم الذى لا يعرفه .

" من هى؟ ولماذا؟.... ماذا تبتغى منى هذه الفتاة؟..... هجرت الأرجنتين فراراً منها. فما أدراها أننى فى نيويورك؟ ومن هداها إلى صومعتى؟.... هى، هى. ما تغير فيها شىء منذ ظهرت لى لأول مرة. وذلك الجرح الواسع فى نحرها لم يلتئم حتى الآن. والدم مازال يتدفق منه. وذلك الحزن العميق الجامد فى عينيها الواسعتين، مايبرح عميقا وجامدا ورهيبا. شعرها الأسود الطويل ما يزال مسدولا على كتفيها. ونهداها مايزالان نافرين، من تحت ردائها الأبيض الشفاف. ويسراها ماتزال على نحرها، كأنها تحاول وقف الدم المتدفق من جرحها الهائل. ......" (٤)

إن صراع المتناقضات، وهو قيمة تنتمى إلى الزمن الماضى، فى حياة الأرقش، يساهم فى الكشف عن ملامح شخصيته، وعن أفكاره، بما لم يساهم به أى عنصر من العناصر التى تنتمى إلى حاضره. فالأرقش هو صوت الماضى الذى يتردد صداه فى الحاضر .

بالنسبة للأرقش، تحول الزمن إلى ذكرى، فأصبح وهما. وتوقف الزمن يوم فقد الأرقش ذاكرته، لأن البطل فقد الإحساس بالزمن، مع فقدانه الذاكرة. حتى الوهم تسرب من بين أصابعه؛ وكل ما تبقى له من الزمن الماضى ظلال، تطفو كحلم، ثم تتبدد بتبدده. إن البطل يعيش فى كهف نفسه، وفى ظلمة ترين على أرجائه، وتسدل أمواجها على أنحاء روحه. والزمن، بالنسبة إليه، حقيقة ذاتية، يتضاءل وجودها الخارجى المستقل؛ ولا يخضع لمنطق التسلسل والترابط، الذى يفرضه الواقع الخارجى.

يبسط الكاتب رؤيته من خلال المذكرات التى يدونها الأرقش، يوميا، ومن خلال الحوار الذى يديره الأرقش مع نفسه، أو مع هره، أو مع الموت.... ويوضح موقفه من الخلود، ومن الزمن، فى هذا المنولوج :

"إنما أنت الأحمق يا أرقش. تظن أن من وهبك الأكوان لم يهبك سوى ثلاثة عقود من الأعوام لفهمها والاستمتاع بأجسادها وأرواحها. وما أدراك إنه لم يهبك الأبدية إذ

---

(٤) مذكرات الأرقش - ص ١٩ .

وهبك الكون والحياة؟ ثم من أدراك أن غفوة تغفوها، وتدعوها الموت ليست محطة من محطات عمر يمتد من الأزل وإلى الأبد؟...." [(٥)]. أما السبيل إلى الخلود والانعتاق من سجن الزمان والمكان، فهو الاتحاد بالكون. ويصف الأرقش هذا الانعتاق، وهذه الغبطة، قائلاً: ".... غبطة الوجود انسكبت على بغتة، انسكاب أشعة الشمس على كرة من البلور. فأحسستني كيانا شفافا مترعا حرارة ونوراً. فلا أنا من لحم ودم. ولا أنا سجين زمان ومكان. ولا أنا أنا. فكأن الكائنات، منظورها وغير منظورها قد ذابت فى وذبت فيها. فالشمس والقمر والنجوم منى، وأنا منها. وهى فى وأنا فيها...."[(٦)]

تجدر الإشارة، إلى أن هذه الغبطة، وهذا الذوبان فى الكون، يتكرر - بصورة أو بأخرى - فى جميع روايات نعيمة، وفى رواية جبران (ارم ذات العماد) - علاوة على أغلب الأعمال الأدبية المهجرية، من شعر ومقال وسيرة وقصة قصيرة .

إن نهاية (مذكرات الأرقش) - فى ملحق الرواية - تجعلنا نتنبه إلى حركة الختام، فى الرواية، فتصدمنا هذه السلبية المطلقة التى تنتهى بها: لقد اختفى الارقش عن مسرح الأحداث، دون أن يبرر الكاتب هذا الاختفاء الغامض!

هل أقدم الأرقش على الانتحار؟

هل أطلق ساقيه للريح، فراراً من العدالة؟

هل اختفاؤه رمزى يحمل بعدا غيبيا؟ فيكون اختفاؤة مفاجئا كظهوره المفاجىء فى بداية الرواية ؟ يتخطى عقبة الزمن؟

* *

تدور رواية (لقاء) حول مستويين من الزمن: مستوى الزمن الحاضر (فى الفندق)، ومستوى الزمن الماضى، (فى وادى العذارى). ويفصل بين الزمنين أجيال لا نعرف حدودها.

---

(٥) مذكرات الأرقش - ص ٩٢ .

(٦) المرجع السابق - ص ١١٤ .

ويراوح الكاتب بمهارة فنية بين الزمنين المتباعدين - المتواصلين ! ويهدف إلى الإيحاء بأن شخص ليوناردو، هو نفسه الراعي عازف الشبابة. ويراوح أحيانًا، بين الزمنين، حين يتكلم عن الشهوة التي استيقظت في نفس الراعي الفقير، الذي أحب ابنة الأمير، في الماضي؛ والتي عادت وتملكت ثانية نفس ليوناردو. هو يحاول، جاهدا، مغالبتها و قهرها. يسعى الكاتب إلى أن يضفي الجو الحقيقي على عقيدته الخيالية، عن التقمص، والعودة إلى الحياة بعد الموت.

يختزل الكاتب الأجيال الزمنية بلحظة، لأن الزمن الميثولوجي لا يمكن حصره أو ضبطه. هو زمن لا يحد، ولا يعد، ولا يقاس!

" لقد ظننتني لقيتها منذ أجيال... عدت فلقيتها أمس. وما أقرب أمس!....."(٧)

كهف وادي العذارى، توقف فيه الزمن - مثل زمن أهل الكهف - غالب ليوناردو شهوته، في هذا الكهف، من أجيال، ثم عاد يغالبها في الوقت الحالي وفي نفس المكان.

منذ زمن بعيد، من أجيال مضت - أغرمت الأميرات الثلاث بالراعي الشاب، عازف الشبابة. ولحقت الأميرات بالراعي إلى وادي العذاري، للاستماع إلى عزفه الساحر. لكن العازف الشاب أغرم بالاخت الصغرى، واشتهى قبلة من شفتيها. وما استطاع مغالبة شهوته..... "فأفلت منه النغم". واختفت، يومها الأميرات، كما اختفى الراعي، في ظروف غامضة.

ثم يعود الراعي إلى الحياة، بشخص ليوناردو، عازف الكمنجة. وتعود الأميرة الصغرى، بشخص بهاء - ابنة صاحب الفندق. وعاد الشاب إلى مغالبة شهوته القديمة، التي استيقظت مجددًا، في وادي العذارى، الذي شهد من أجيال بعيدة مكابدته ومعاناته.

يمكن أن نعبر عن الزمن بمصطلح المكان، لضرورة تلازم الزمان مع المكان. ولا نتصور زمانا بمعزل عن مسافة.

---

(٧) لقاء - ص ٨٠ - ٨١ .

ارتباط الزمان بالمكان ضروري، في وادي العذاري، للتأكيد على تجميد الزمن، وتوقفه، أو ربما انعدامه. يتذكر البطل شهوة الماضي، ليقهرها، و ليتطهر منها. وقد استطاع التطهر الكامل، في نهاية الرواية، حين تجاوز شهوات الجسد وقيوده المادية .. لذا تسنى له الانعتاق، من قيود الزمان والمكان. كان هدف ليوناردو، دائمًا، الالتقاء ببهاء لقاء أبديًا خالدًا، لقاء روحيا خلف حدود الزمن. وهذا التخطي، لايبلغه إلا من استطاع الانعتاق، بعد التغلب على شهوته.. إن قهر الزمن - وبالتالي قهر الموت، لا يتم إلا بخلود الروح، المتجددة دائمًا.. إن هزيمة ليوناردو، في الماضي، هي مصدر قوته اليوم. ومعاناته، في وادي العذاري، أمام بحيرة الدموع، تعبر عن ركود الزمن وتوقفه. وكانت الموسيقى جزءًا من تحريك الزمن. رمزت ألحان الناي إلى صراع ليوناردو مع شهوته، بينما عبرت ألحان الكمان عن تجربة روحية، كانت السبيل إلى الانعتاق.... وتجاوز الزمن.

"ما كان باستطاعتي أن أرافق الكمنجة في كل جولاتها - وان افهم كل عباراتها... حياة تمطت، بين فجر الزمان وغسقه، راحت تتواثب على مشاهدها، من جوف تلك الآلة الجوفاء، كلما أمعن القوس، وأمعنت أصابع ليوناردو، في أوتارها ضما ولثما...... إيمان وشك، نصر وهزيمة، زوابع وعواصف.. يتخللها فسحات من السكون الحالم.

... حاولت غير مرة، أن أفلت من سحر اهتزازاتها، ولكن بغير جدوى..." (٨)

هذا الرمز ينسجم مع المبدأ، الذي قامت عليه رواية (لقاء)، وهو سعي ليوناردو إلى الطهارة الكاملة، وتوسله بالموسيقى سبيلا إليها؛ ليصل إلى الانعتاق، وبالتالي إلى الخلود، هازما حاجز الزمن.

إن اختفاء ليوناردو المتكرر، وظهوره المتكرر، فجأة، وتواجده في الكهف، منذ أجيال، ثم تواجده، في نفس المكان، في الوقت الحاضر - إنما يخضع لرؤية شاملة تكسر حدود الزمن، وترى الماضي والحاضر، في لمحة خاطفة. إن البطل يخضع

(٨) لقاء - ص ١٠٧ .

لقوى غيبية، خارقة تحركه. وحين يسأله الراوى عن الأمور التى تستغلق عليه، يعجز ليوناردو عن أن يجد لها تفسيرا.

والرواية توغل فى التساؤل عن غيبيات، يتركها الكاتب بلا جواب.

* *

فى رواية اليوم الأخير، يقوم تركيب الرواية على عنصرين، الفرد والزمن.

إنها رواية ذات طابع سيكولوجى فلسفى، يظهر فيها المزج بين الواقعية، والاستبطان النفسى، والموقف الميتافيزيقى.

يتمثل عبور الفرد فى أكثر من دائرة زمنية. و تدور الرواية داخل أربعة محاور، من الزمن:

١- محور الزمن الذى يقاس بتتابع الليل والنهار، وهو الزمن الذى تؤسس عليه الرواية.

هذا الزمن الموضوعى يتجه إلى الأمام، فيمثل خطا أفقيا، تنطلق عليه الأحداث.

وهو - هنا - لا يعدو كونه إطارا خارجيا للرواية، التى تدور أحداثها خلال أربع وعشرين ساعة (هى اليوم الأخير).

عند منتصف الليل، يهب موسى العسكرى، مفزعا، على صوت الهاتف الخفى: (قم ودع اليوم الأخير).

إن عنصر الزمن - على أهميته، نكاد لا نشعر به، لأنه مضغوط إلى الحد الأقصى (يوم واحد)؛ وليس فى الرواية أحداث متتالية، تحدد معالم الزمن، وليس فيها - بالتالى تطور زمنى روائى. وهذه التقنية، فى الرواية، عمقت الإحساس بالأفكار المطروحة، فى العمل الفنى؛ وقد ساعد ذلك، على تقبل العمل بمفهومه الرمزى، لا على أنه صورة من الواقع.

٢- المحور الزمنى الثانى، هو الزمن النفسى، الذى يتمرد، عادة، على الأحداث وتطورها التسلسلى، لأن خطوطه تتعارض وتتقاطع. هذا الزمن يعود بالذاكرة إلى الماضى، أو يغوص فى الذات مع تيار الشعور. وينتقل من زمن إلى آخر، دون اعتبار لفكرة التطور.

الزمن الذاتى أو النفسى، لا يخضع لمعايير خارجية، أو لمقاييس موضوعية. وللتعبير عنه، يلجأ الكاتب إلى المنولوج الداخلى، وتداخل عناصر الزمن، الصور والرموز، لتصوير الذات فى تفاعلها مع الزمن. وهذا البعد الزمنى مرتبط، فى الحقيقة، بالشخصية، لا الزمن حيث أن الذات، أخذت مركز الصدارة؛ وأصبح الزمن منسوجًا من خيوط الحياة النفسية.(٩)

يستعيد العسكرى تاريخه، وذكرياته، ويستيقظ فى وعيه، ما كان خافيا. ويتحد زمن الطفولة، مع زمن الشباب، وزمن الكهولة. تتضافر هذه الأزمنة، لتكون نسيج الحيرة والضياع والخوف. أخضع الكاتب روايته إلى زمن، يلائم حالة الحلم، والوحدة والوحشة؛ إنه جو الليل الساكن، وهو جو يهيء للاهتزازات النفسية، ولانبعاث صوت الماضى، والذكرى. الليل متصل بجو الرواية، وحقيقة الحلم. ومن هذا الجو الليلى المظلم، تتفرع صور الخوف. ومنه يجيء الصوت، المنذر بالنهاية، ومنه تتمثل النفس حقائق الحياة المخيفة. هذا الخوف عامل أساسى، فى تحريك نفسية البطل؛ فهو الذى يجعله يبصر ما يكمن خلف حقائق الوجود.

جو الليل، وعامل الخوف، يجعلان العسكرى يرى، فى تفاهات حياته، معنى يستحق الرثاء، ويراها باهتة يملؤها الضباب، والحيرة، والضياع. و يرى كل ساعة تمر، تقربه من نهاية اليوم الأخير.

يفتح البطل نافذة الذكريات مشرعة، وننفذ معه إلى الماضى. الماضى القريب، والماضى البعيد. ويعرض علينا الكاتب لقطة من الماضى، ولقطة من الحاضر؛

---

(٩) راجع بناء الرواية - سيزا أحمد قاسم - الهيئة المصرية للكتاب - ١٩٨٤ ص ٥٢ .

اللقطتان منفصلتان زمنيا، لكن متصلتان شعوريا، وبذلك يحل الواقع الشعورى، بدل الواقع الزمنى.

يتصل الخيال بالمسموع، أكثر من اتصاله بالمرئى. وهذه نتيجة لحالة الحلم، التى يقف فيها الإنسان على حدود الوعى. فإذا تأدت إليه الخواطر، لم تجىء عن طريق البصر، ولكن عن طريق السمع.... إنه الحلم، الذى يغلق على الأديب طريق العودة، إلى عالم الوعى... ويصور الصوت الخفى، الذى يدعوه إلى الموت. وينبعث الماضى حيا، من رقدته.

٣- محور الزمن الغيبى.

ذكرنا أن الساعة الزمنية، تبدأ العد فى بداية الرواية، عند منتصف الليل. وتتوقف الساعة الزمنية بعد ٢٤ ساعة، هى نهاية اليوم الأخير، فى حياة موسى العسكرى ... لكن الكاتب يخرج، من نطاق هذه الساعة الزمنية، ويدخل فى زمن غيبى، حين يلجأ إلى مفاجآت غيبية، تعتمد على الكرامات، والمعجزات والمصادفات الغريبة، غير المطردة. اعتمد الكاتب على البعد الغيبى، الذى يشكل جوهراً أساسياً، فى رؤية الحضارة الشرقية، التى تتمرد على قوالب العقل، وتترك المنافذ مفتوحة أمام قوى خارجية، لها منطق، غير المنطق الظاهرى؛ وتسمح بتسرب منافذ تتدخل فيها القوة العليا، فى الوقت المناسب، فتغير الموازين والحسابات. إن التجربة الروحية، ليست مرتبطة بزمن معين. لقد تعلم العسكرى، فى ساعات قلائل، أكثر مما تعلمه فى سبعة وخمسين عاماً (هى عمره، منذ ولادته).

".... الدقائق تقرض الدقائق..... فى الواقع، فقد قطعت، فى هذه الساعات الأربع، مسافات لم اقطعها فى سبعة وخمسين عاماً.." (١٠)

- يجسد وعى موسى العسكرى بالغيبيات، عدة أمور:

* انصياعه لطلب الهاتف الخفى، الذى أمره أن يودع اليوم الأخير.

(١٠) اليوم الأخير – ص ٤٨ .

* وما ذكره عن شفاء ابنه المعاق " هشام "، لحظة انقلابه من عجلته، فإذا به يستعيد نطقه، وقدرته على المشى، فجأة، ودون مبرر. يصف العسكرى مشهد شفاء هشام: "..... طوقته من خلف بذراعى، وانكببت على رأسه أقبله بلهفة ونهم. وإذا به يجفل كالملسوع..... وإذا بالعجلة تنقلب، فيهوى منها على الياسمينة، ووجهه إلى أسفل. وإذا بى أسمعه يصيح، وهو يهوى : بابا ! ماذا فعلت بى؟

جمدت مكانى، وأنا لا أصدق ما أبصرته عيناى، وما سمعته أذناى...... لقد نطق هشام. أصحيح إنه نطق؟ " كما أن هشام استعاد قدرته على المشى!(١١)

والطبيب الذى عاين هشام، هز رأسة، وعلق قائلاً: " الدنيا مليئة بالمفاجآت برغم الطب والأطباء، والعلم والعلماء، والمنجمين والأنبياء." (١٢)

ويتساءل العسكرى عن سر تلك القوة: ".... ما كنت فى المفاجأتين غير آلة تديرها يد غير يدى، وتدفعها إرادة غير إرادتى. فيد من هى تلك اليد؟ وإرادة من هى تلك الإرادة؟" (١٣).

* ومن المفاجآت الغيبية، ظهور (اللامسمى) لهشام، فى الحلم، وإعطاؤه نجمة الصباح. ثم ظهوره، بغتة، فى باب موسى العسكرى، فى هيئة متسول، ثم اختفاؤه فجأة، وقد صحب معه هشاما.

* من المفاجآت أيضًا: قرار الزوجة المفاجىء، العودة إلى زوجها – دون إبداء الأسباب – ثم تخلفها عن الطائرة، التى تتعرض لحادث، وتشتعل فيها النيران! ووصول الزوجة سالمة، فى اليوم التالى!

---

(١١) اليوم الأخير – ص ٨٣ .
(١٢) المرجع السابق – ص ٨٦ .
(١٣) المرجع السابق – ص ٨٧ .

٤- محور الزمن الفلسفي.

تمضي رواية " اليوم الأخير " على نحو هادئ في ظاهرها، ولكن تيار الصراع بين الزمن الواقعي، المحدود، والزمن المستمر اللامنتهي، يشتد ويتصاعد. وموجة الحيرة والخوف والخيبة، تتدفق من الألفاظ والصور والرموز.

" ذلك الصوت قد غير جميع مجاري حياتي، وأثار في داخلي دنيا من الأحاسيس والهواجس والأفكار، التي لم تكن تخطر لي في بال. إنها لسلسلة غريبة موصولة الحلقات..." (١٤)

".... كنت وإياهم زوارق متفاوتة الشكل واللون والحجم، تتقاذفها أمواج نهر هائل، لا تعرف له بداية أو نهاية..... أما الآن، فإني أود أن أعرف عن ذلك النهر من أين يجري، وإلى أين... " (١٥).

أكثر من استفهام يطرأ، على خاطر العسكري، بشأن الزمن؛ ويحاول أن يجد له إجابة، لأن " الذي يملك القدرة على طرح السؤال، يملك القدرة على الجواب عليه."

".... اليوم، في قياس الزمان المتعارف عليه بين الناس، هو أربع وعشرون ساعة، تمتد من نصف الليل وحتى نصف الليل الذي يليه.... فما قوله برائد الفضاء الذي دار حول الأرض سبع عشرة مرة في خمس وعشرين ساعة، فشهد في خلال يوم واحد سبعة عشر شروقًا للشمس وسبعة عشر غروبًا......" (١٦)

وفي النشوة الروحية، التي تستغرق العسكري، ينعدم الزمن، ويتعطل:

"...... هذه النشوة التي تبعثها، في نفسي، سكتة الفجر، والتي لم أتذوق مثلها، في حياتي من قبل، هي حقيقة لا خداع. وهي مشحونة بالأنغام العذبة........

---

(١٤) اليوم الأخير - ص ٨٧ .

(١٥) المرجع السابق - ص ٢٦ .

(١٦) المرجع السابق - ص ١٠ .

وهذه الأنغام تحملني، على بساط من الغبطة. ولا هم لي، أدامت هذه الغبطة دقيقة، أم ساعة، أم أبدية. فحسبي منها أنها غبطة، وأن الزمان تعطل بين يديها. حسبي أنها انتشلتني من دنيا المقاييس، والمعايير والمحاذير." (١٧) .... " أليس إنها فتحت في كياني كوة، ما كنت أشعر بوجودها من قبل ؟ فمن خلال هذه الكوة، أبصرتني، لأول مرة، وحدة متكاملة مع الكون، وبالكون." (١٨)

إن هذه النشوة يحسها العسكري، وهو في حضن الطبيعة، وهو مستلق على الأعشاب الطرية، وبين الأزهار البديعة، كما لو كان غير مقيد، بمكان أو زمان....

" فأنا المكان كله، والزمان كله. أحسستني واسعًا - واسعًا، وعميقًا -عميقًا، وبعيدًا - بعيدًا، وخفيفًا - خفيفًا، حتى كأني بغير وزن، وبغير شكل، وبغير لون، وبغير فكر، وبغير اسم ...."(١٩)

إن تجربة موسى العسكري استغرقت يومًا واحدًا (٢٤ ساعة)، شملت مراجعة حياته برمتها. وعاد، في آخر التجربة أشد يقينا برؤيته، وقد غسل قلبه من حب الدنيا، وطهر روحه من المادة والتكالب عليها. عاد يتشوق إلى أن يطأ أرض الخلود، وكشف له ابنه هشام، بمعونة اللامسمي، سر التغلب على الزمان والمكان؛ سر التجديف في نهر الزمن عكس التيار، سار في درب الخلود، بعد أن تخلص من نهب التيارات المختلفة، وحدد رؤيته، وعزم على مواصلة المسيرة، ولو أنه لجأ، في النهاية، إلى الحلم والفانتازيا، لتحقيق أهدافه الصوفية، وتطلعاته العلوية، للاتحاد بالذات الإلهية. لعله وجد الفانتازيا الباب الوحيد، الذي عبره يلقى من يأخذ بيده، في طريق جديد، لموسى العسكري الجديد. يفتح الكاتب باب مرحلة جديدة، في نهاية الرواية، ويشبع هذه المرحلة من خلال الفانتازيا. لكن الرواية تقف عند هذا الحد، ولا يطلعنا

---

(١٧) اليوم الأخير - ص ٥١ .

(١٨) المرجع السابق - ص ٢٤٥ .

(١٩) المرجع السابق - ص ٢٤٤ .

المؤلف على شخصية العسكرى الجديدة، ولم يترك فرصة لنموها، إذ سرعان ما انبعثت، وسرعان ما اختفت، فى قارب غريب أسطورى، تخطى حدود الزمان والمكان.

لعل الكاتب ترك الباب مشرعا، ليكمل أفكاره فى رواية تالية، تمثل تطور فكر نعيمة من خلال شخصياته الأخرى.

لنعيمة رؤية محددة فى رواية اليوم الأخير، يبسطها الكاتب بين فصل وفصل، ثم يوضحها، ويؤكدها فى الفصلين الأخيرين. ورؤيته تظهر، أحيانًا على شكل منولوج يخاطب فيه موسى نفسه، ويعيد تقويم حياته السابقة، وأحيانا على شكل حوار مع شخصيات أخرى، فى الرواية، لاسيما حواره مع اللامسمى، ومع ابنه هشام. وفى الفصلين الأخيرين تتأكد رؤية الكاتب من خلال حلم موسى، الذى كان وسيلته إلى الانعتاق.

– وهل لى، أو لأى الناس، أن نقهر الزمان؟

– أجل. إذا أنت جدفت ضد مجرى النهر الذى هو الزمان، فبلغت منابعه، وتعديتها إلى حيث لا زمان ولا مكان.

بل الذات التى ليس لوجودها بداية، فلا يمكن أن تكون لها نهاية .

..... وأطل من النفق زورق صغير، فيه رجلان. وكان الزورق يجرى ضد مجرى النهر ...... وما كان أشد دهشتى عندما أقترب الزورق منى، فتميزت الرجلين اللذين فيه، واذا بهما اللامسمى، وولدى هشام!...." (٢٠)

فصاح بأعلى صوته: هشام خذنى معك.

وأعلن انتصاره على الزمن.

(٢٠) اليوم الأخير – ص ٢٦٩ .

شعر البطل بنشوة النصر، والتغلب على الزمن والموت.

يتمتع الكاتب بقدرة فنية كبيرة ليتعمق فى خبايا النفس، ويستشعر خطرات الحلم.

ويتتبع موسى العسكرى، وهو يترجم حلمه الخاص به، معبرا عن فهم دقيق لخلجات النفس الإنسانية، منطلقا منها، لتجسيد فلسفته، حول الزمن والموت، والخلاص، بالتجديف عكس التيار.

* *

الرموز التاريخية والتراثية لا يمسها الزمن، لأنها تظل حية إلى الأبد. فمرداد استمرار لنوح والمسيح. والفلك مكان مرتبط ضرورة بزمن مستمر، لا علاقة له بالماضى، مع إنه من الماضى، لأنه رمز خالد.

نلاحظ أن الكاتب أدخل المادة الأسطورية، فى رواية مرداد، بتجسيد شخصية نوح، وشخصية المسيح، فى هيئة (مرداد).... أن مرداد – مثل الزمن – لا بداية له ولا نهاية، وسنه غير معروف.... مرداد يرمز إلى الأبدية.

نجح الكاتب فى خلق توافق، بين البعد التاريخى للزمن، والبعد الكونى الفلسفى. فأعطى القارىء إحساساً بالديمومة، والاستمرارية، وفى نفس الوقت بتجديد الحياة، وأبديتها.

نستنتج موقف الكاتب من الزمن، فى الجزء الأول من كتاب مرداد. تدور "حكاية الكتاب "حول مستويين من الزمن: المستوى الواقعى، والمستوى الميثولوجى. يهدف الكاتب إلى الإيحاء، بأن الراوى يخوض مغامرة حقيقية، و يحاول أن يضفى الجو الواقعى، على سلسلة الأحداث المتتالية، والتى يوهمنا، بأنها تدور فى الزمن الحاضر.

أما الزمن الميثولوجى، فيرخى ظلاله على جو الحكاية، وعلى المكان الغامض، الذى تدور فيه الأحداث. فقمة المذبح تاريخها مجهول، " غاب فى لجة سحيقة من القدم " وربما عمرها من عمر الفلك، وعمر نوح – وهو زمن خارج نطاق القياس والحساب.

وشمادم، حارس الكتاب، لعنه مرداد، و ربطه إلى أرض الهيكل مائة وخمسين عاما .... وهاهو الراوية، اليوم، يفك أسره!

ومن خلال الحوار، نستنتج أن رحلة الراوى إلى " القمة " سوف تستغرق سبع حيوات.... هى خارج نطاق الزمن، وخارج نطاق المكان. رحلة غيبية غامضة سوف يقطعها الراوى، فى أجيال - صعودا نحو القمة ... ولن يحتاج خلالها زاداً، ولا حتى رغيف خبز واحد!

ما مقياس هذه الحيوات؟ وما مقياس هذه الأجيال؟ وأين تبدأ، وأين تنتهى؟ وكم تدوم؟ هذا الزمن لايخضع لحساب. إنه خارج نطاق المقاييس! إنها رحلة تحمل ملامح الأسطورة. والأسطورة لا تحد، ولا تقاس، لأنها تستعصى على الزمن.

يراوح الكاتب بين هذين المستويين، من الزمن، تاركا القارىء فى حيرة، بعد أن يدلف به إلى أجواء الأساطير، وذكرى ألف ليلة وليلة. إنها رحلة فى الزمان الميثولوجى، والمكان الأسطورى. ومنذ اللحظة الأولى ينتقل القارىء إلى عالم خيالى - من صنع الكاتب، خارج إطار الزمن العادى والمكان العادى.

فى الجزء الثانى من كتاب مرداد، لسنا بحاجة إلى الاستنتاج، لنصل إلى رؤية الكاتب، وموقفه من الزمن. فكتاب مرداد - كما سبق وذكرنا - هو كتاب تعليم وتقرير، لذا يوضح الكاتب رؤيته، وفلسفته، بشكل مباشر فى تناوله لكثير من القضايا الفكرية، والمسائل الفلسفية، فى سبعة وثلاثين فصلاً، تتناول قضايا الحياة والموت، والكون والخلود، والحرية، والمعرفة، والمحبة، والدين، والزواج، والسلطة والحرب، والخطيئة، وطوفان النار والدم، والنجاة والخلاص....... و فى الفصلين الثامن عشر والتاسع عشر، يناقش الكاتب موضوع الزمن - حين يرد مرداد على أسئلة الرفاق. ويوضح موقفه من الزمن بقوله:

"... الإنسان يظل إنساناً، حيًا كان أم ميتا، إلى أن يلتهمه الإله الكامن فى قلبه. أى إلى أن يفهم وحدته مع الواحد الأحد. لكن ذلك لا يتم له فى تلك اللمحة من

الزمـان، التـى تعـود الناس أن يدعـوها عـمـراً. إن كل الزمـان لعـمـر واحـد........ إنما الزمـان دوام يلتوى على ذاته. فمـقـدمتـه مقطورة أبداً بمؤخرته. فليس فيـه مـا ينتـهى ويندثر، ولا فـيـه مـا يبـتـدئ وينتـهى....... واحـد هـو سـبـيل الموت والحيـاة، على إطار دولاب الزمان....

أيسـتـحـيل على الإنسـان أن يفلت من دائرة الزمـان المسـحـورة؟ أقـول لكم إنه سيفلت، لأنه وارث الحرية المقدسة، التى هى حرية الله....... الله هو المحور فى دولاب الزمان.... ازحلوا من إطار الزمان إلى محوره.....

.... لابد لكم إن شئتم الوصول إلى المحور، من نكران الذات، التى هى ألعوبة فى يد الزمان، وتثبيت الذات التى لا تطأها شعوذات الزمان. ... " (٢١)

إن فكرة الزمن لا يمكن فـصلهـا عن فلسـفـة الكاتب، القائمـة على وحـدة الوجـود والاتحاد بالذات الإلهية، وفكرة الخلود والانبعاث المتجدد.

* *

ويستغـل نعيمة عنصـر الزمـن استغلالاً جيداً، فى قصة (ساعة الكوكو) - كما رأينا، فى تحليل هذه القـصة -، ففى بداية الصراع تدق ساعة الكوكو، وفى لحظات القلق والحيرة، تدق ساعة الكوكو، وفى اللحظات الحاسمة، تدق فى أعلى البرج ساعة الطائر الميكانيكى الكبير، معلنة خضوع الإنسان للمدنيـة المادية، فيخر الناس على ركبهم ساجدين.

اتخذت السـاعـة قالبًا رمزيًا، فخرجت من نطاق الزمن العادى، وأصبحت رمزاً للحضـارة الغربيـة، التى تطارد الإنسـان بمادياتها الصاخبة، فتدمر قيمه الروحية، وهدوءه النفسى.

---

(٢١) مرداد - ص ١٥٦ - ١٦٢ .

أما على محور الزمن النسبى، أو الزمن النفسى، فنلاحظ أن هذا الزمن توقف، عند خطار، يوم هروب محبوبته زمرد. فهى لحظة لا يستطيع تجاوزها. وهو يشيح بوجهه عن الحقيقة. ويتوقف الزمن عند نقطة معينة، ذاتية، لأن الزمن حقيقة ذاتية، يتضاءل وجودها الخارجى المستقل.

ويتشبث بالماضى، لكن فراق السنين يجعل من المستحيل، على المحبين، أن يظلوا كما هم، لأن الزمن غيرهم. فخطار نيويورك، هو غير خطار القروى، الساذج البسيط. وزمرد الماضى، هى غير زمرد، التى فضلت ساعة الكوكو على حبيبها. إن الخضوع لفعل الزمن يغير المشاعر والمواقف. لقد تغير خطار وزمرد، بعد خضوعهما لفعل الزمن، وأنكر أحدهما الآخر، وفى ذلك عذاب متجدد، لأن لحظة الحب القديمة، قد زالت ولن تعود. ويظل الحنين إلى الماضى حيًا، فى قلب خطار. لكن التشبث ببقاء اللحظة الجميلة وهم. ولا خروج، من هذا الوهم، إلا انتصار حقيقى، هو الحصول على ساعة كوكو، مشابهة للساعة التى سحرت زمرد. ويحصل خطار على "ساعة كوكو "، بعد جهد متواصل وعناء كبير!

... " يلتفت خطار حواليه، فيرى الموت عن يمينه، والخيبة عن يساره. ويسمع جلبة المدينة التى لا تنام. ويخيل إليه، إنها برج هائل، قائم على ألوف الدواليب، التى تكر بسرعة إبليسية، وإن تلك المركبة الجهنمية، تنحدر من علو جبل، قمته فى السحاب، وأركانه فى هوة لا قرار لها.... ورأى الراكبين فيها، يتناهشون ويتعاضضون، مقهقهين، مولولين..... " (٢٢)...

إنها خيبة أمل كبرى ! ما ظنه خطار انتصاراً كان، بدوره وهمًا جديداً. وعاد للتشبث بالزمن الماضى، الذى ظل حيًا فى داخله. وخلاص خطار من متاهة الحضارة الغربية، وبراثنها القاتلة كان فى عودته إلى الماضى. الزمن الماضى، والمكان الأول – مرتع الطفولة والحب القديم – كانا الملاذ الوحيد، وطوق النجاة. صحيح أن خطار

(٢٢) ساعة الكوكو – كان ما كان – ص ٣٥ .

أضـاع زمـرد، وأضـاع الحب الكبـيـر الذى عـاشـه زمنًا، ولكنه مـازال يملك الذكـرى، ويتشبث بها. وكان يلجأ، دائمًا، في غربته، إلى الخادمة العجوز " سعدى، التى كان قلبها طافحا بالعطف، وروحها كانت كتابًا مفتوحًا؛ لأن السنين التى قضتها فى أميركا، لم تقض على شيء من جمال جوهرها الفطرى ". هى رمز للماضى الذى لايزال يعيش داخل خطار [٢٣].

وبعودة خطار إلى قريته، بشخصية جديدة، وتحت اسم جديد، يبدأ زمنًا جديداً، وحياة جديدة، بأهداف جديدة.

(٢٣) ساعة الكوكو – كان ما كان – ص ٣٤ .

الفصل الرابع

الـرمـــز

لما كانت الأعماق السحيقة فى أنفسنا لا تبلغ بكاملها، بل تلحظ كما ومضة البرق، ولما كانت لغتنا لغة الجوامد والمنطق، استحال على الأديب أن يؤدى هذه الأغوار، كما أن اللغة تعجز عن نقل اللمع التى تشرق خاطفة. لذا يلجأ الفنان إلى الرمز. والرمز، كما حدده الفيلسوف (كانت) فى كتابه

la critique de la raison pure:

إن الرمز بعد أن ينتزع من الواقع، يصبح طبيعة مستقلة بحد ذاتها. وليس من علاقة بينه وبين الشىء المادى إلا بالنتائج. فالصورة الرمزية – بحسب ما يحددها كانت – توحى الشىء الذى ترمز إليه، وهذا الإيحاء لا يتأتى بواسطة تشابه فى المظاهر الحسية، بين الصورة المجردة والشىء، بل بواسطة علاقات داخلية بينهما..... الرمز، بطبيعته متحرك (dynamique)، لأنه انتقال مستمر، فيضع فى الجوامد الواقعية (objectifs) حياة، لأنه يحولها إلى كائنات نفسية (subjectifs).

وبينا نرى الألفاظ العادية مأسورة، فى حدود الشىء الذى تترجمه، نتبين أن الرمز، يلج تلك الهالة العجيبة المسماة بمخبآت اللاوعى، لأن الرمز إيحائى بجوهره، لا يقف عند الأشياء المادية ليصورها، بل يتعداها، ليعبر عن التأثير الذى تتركه هذه الأشياء فى النفس، عندما يلتقطها الحس(١). (راجع كتاب برجسن)

(١) Bergson - L'evolution Creatrice P 1 .

ولقد برهن الفيلسوف برجسن، أن قسماً غائراً من النفس، لا يكشف عنه المنطق والعقل..... بل هو منوط بالقوة (الحدسية) فى الإنسان. L'intuition والإنتاج الفنى عامة، ثمرة رمزية للفكرة المجردة التى فى الذات، عن الاشياء الواقعية المحسوسة...... قد يكون الشىء والرمز من طبيعتين مختلفتين، ولكنهما يوحيان، فى نفس المبدع أو المطلع، تقاربا فى الجو الشعورى.

ويشير الناقد فريزر إلى أن " الرمز وسيلة فنية، بها يسعنا أن نوحى كل شىء... وكل ما فى الكون ينزع أن يكون رمزاً.... إن الرموز تبيح لنا أن نلج ناحية من ذاتنا، لا تبلغ إلا بواسطة الرمز....." (٢)

ظهرت الرمزية "رد فعل"، فى وجه الموجة الايجابية، التى أسس نظمها أوجست كونت، لأن النهج الإيجابى، بوسائله الوضعية، عجز عن استقصاء الحقائق النهائية، ما حمل الرمزيين على هدم حدود العلم الإيجابى، وإلى نقض المادة والتعويل على قوى الروح، التى بمستطاعها - إذا أنحسرت عنها ادران الجسد - أن تتصل بالملأ الأعلى وبالحقائق الخالدة. كما أن حركة العلامة فرويد، حول فلسفة اللاوعى، أيقظت الأدب والفكر، على ناحية فى المرء غامضة، تتصاعد عندما يغفل الضمير الواعى. (٣)

وكان من أسباب اندفاع الفكر نحو الروح، والانعتاق من قيود المادة، نقل الآداب الهندية والمبادىء البوذية، إلى بلاد الغرب.... وقد بدأت هذه الحركة فى ألمانيا خلال القرن الثامن عشر.

وكثيراً ما لجأ الرمزيون، فى تلهفهم نحو المطلق، والانعتاق من الجسد، إلى الانطواء على ذواتهم بالتأمل إلى رؤية الكون من خلالها.

توقف أدباء ونقاد كبار، أمثال ت. س. اليوت، و ييتس، وبريخت أمام ظاهرة أدبية مهمة، هى أن الأسطورة القديمة، التى جاءت فى أعمال العمالقة القدامى، ظلت

---

(٢) Eigeldinger, M. - Le Dynamisme de l'image dans la poesie francaise - Suisse, 1943 - p - 177.

(٣) راجع الرمزية والأدب العربى الحديث -انطون غطاس كرم - بيروت دار الكشاف ١٩٤٨.

خالدة عبر العصور، ومتجددة على الدوام، فى تعدد فى التفسير والتأويل. من هنا انطلق كثير من الأدباء إلى صياغة أساطير جديدة، تجمع بين التراث والمعاصرة، كما فى "الأرض اليباب "لأليوت، و "الإنسان الطيب " لبريخت..... لقد كان الأدب يحاول أن يجد معادلاً موضوعياً، للأسطورة، على أرض الواقع.

يلجأ الأدب إلى أسطرة الواقع، حين تقف دونه الزنزانات السياسية، فيوظف الرمز كما فى كليلة ودمنة و حكايات لافونتين، ورحلات جاليفر. وهذا ما فعله أمين الريحانى، فى حواريته " المحالفة الثلاثية فى المملكة الحيوانية " -١٩٠٣ .

وكثيراً ما يلجأ الأدب إلى الرمز، بدافع الفن. و يستلهم أساطير الشرق والغرب ليخلق رمزه الخاص، تحت إلحاح الرؤية الفنية. واصطناع الفنان للرمز، يعطيه حق التجول فى البعد التاريخى للزمن، والبعد النفسى، للفكر الضارب الجذور، فى تاريخ الإنسان؛ كما يعطى الفنان قدرة تعبيرية، وتأثيرية، ورؤية أوسع وأعمق.

ويمكن أن نرصد، فى أدب المهجر، نماذج متعددة من الرموز. نذكر منها:

- الرمز اللاهوتى، فى المحالفة الثلاثية - لأمين الريحانى.
- الرمز التراثى، فى إرم ذات العماد - لجبران.
- رمز الأسطورة الدينية - الأفعى وأسطورة الخلق - فى رواية يا ابن آدم، لنعيمة.
- الرمز الميثولوجى - فى الأجنحة المتكسرة وبعض القصص - لجبران.
- الرمز الميتافيزيقى -، فى الأرقش واليوم الأخير ومرداد، لنعيمة.

* *

" المحالفة الثلاثية " محاورة رمزية لاهوتية، تجرى على ألسنة الحيوان. أبطالها الثعلب (الكاتب) والحمار والبغل والحصان والثور والجمل. ويرمز الأسد لشخصية المسيح.

لقد خاف الحيوانات إنهيار سلطانهم الوطيد، أمام زحف التقدم العلمى؛ فعقدوا مؤتمراً بحثوا فيه مشكلاتهم، وتبادلوا الآراء، وشربوا الأنخاب على شرف سيد الغاب. وبعد المناقشة تقرر هذه الفصائل، رغم اختلافها (الطبقى)، أن تتوحد، لأنها من فصيلة واحدة، من أجل أن تقاوم القوة الكهربائية الجديدة، التى رفعت نسبة البطالة. وقف الثعلب فيهم خطيبا مفوها، وندد برجال الدين، وأعمالهم وعباداتهم وألح على إلغاء الشرائع الدينية. وطغا الثعلب وتجبر، وحذر وأنذر. فتألب عليه الباقون وكفروه، وحاكموه، ثم أحرقوه حيا!!.

فى هذه الأثناء، ظهر الأسد، (ممثلا المسيح الذى شوه الكهان تعاليمه وأقواله)، فيحتج على تزوير آياته، ويرفض الأقوال المحرفة......

وبينما كانت الحيوانات سائرة فى الطريق، يصفر قطار العلم والاختراعات، ثم يمر عليهم ويدهسهم، فتتطاير رؤوسهم فى الهواء، و تتشتت أعضاؤهم، على طريق التمدن الحديث!

أكثر هذه الأفكار اقتبسها الريحانى من أدب القرن التاسع عشر، الخاضع لأفكار رينان وكارليل[٤]، بالإضافة إلى البيئة الأميركية، المؤمنة بأعاجيب العلم.... وقد سبكها الريحانى فى أسلوب هزلى لاذع. واختار لها لغة بسيطة، قريبة إلى العامية.

.." وهذا النوع من القصص الرمزى – المتمثل فى قصص الحيوان – يظهر غالبا فى فترات القهر والاستبداد... " (٥)

وحين ظهرت الرواية ندد بها رجال الدين، وثاروا على الريحانى، وكفروه، وحرموه، وأحرقوا الكتاب. لقد كانت " المحالفة الثلاثية " نقطة انطلاق الصراع العنيف، بين الريحانى ورجال الدين. وقد رد عليهم الريحانى، بقوله: " كتبت قصة،

---

(٤) جريدة النهار – ٢ كانون الأول ١٩٥٩ – مقال لجميل جبر .

(٥) دراسات فى نقد الرواية – طه وادى – الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٩ – ص ١٥

وليس كتابا لاهوتيا.... الثعلب، في كتابي، هو أنا، والحمار هو أنا، والبغل هو أنا.... نعم أنا أشخاص روايتي، فيحق لي أن أفعل بها ما أشاء... " لقد كان الكتاب قنبلة فتحت ثغرة في الجدار، ليستطيع من خلالها أن يسمع صوته للناس"(٦)

في هذه الحوارية لا يرسم الريحاني عالمًا من الأسطورة الحقيقية، وإنما يبني من رموز الحيوانات أفكارًا، الهدف منها إنتقاد رجال اللاهوت، وهذه أضعف وسائل الأسطرة، وأكثرها اقترابا إلى الافتعال، وإلى المباشرة الفنية. فالمعادلة تبدو ساذجة وفجة، بل يكاد افتعال الشكل الفني يكشف عن نظرة ضيقة.

جاءت روايات المهجر تحمل رموزًا عدة. وكل رواية جديرة بدراسة كاملة لرموزها الثرة، المتلهفة نحو المطلق ، ونحو الحقائق الخالدة، النرڤانا، لأن كل مافي الكون نسبي، والنفس هي مطلق السعادة، ومحض الكينونة.

والأسماء التي أوردها المهجريون، في فنهم القصصي، انتقلت إلى رموز، أو إلى نماذج تحمل قيمة الرمز وأبعاده - يستوي في ذلك، الأرقش ومرداد وموسى العسكري والعالم صنبيم وآمنة العلوية والشاعر البعلبكي وشورتي ويوسف الفخري ونبوخذ نصر والشيطان والكاهن والبنفسجة الطموح والأفعى...... أتحدت الرموز، في كثير من أبعادها، ولم يعد من تفاوت بينها إلا التفاوت العابر الذي يمليه موقف دون آخر. إنها رغم تعددها، فهي تمثل وحدة يتطابق فيها الكاتب مع كل واحد منها، ومعها جميعًا، في آن واحد. تتقارب هذه الرموز حاملة عبء الحياة، وعبء الموت، جاعلة النموذج لدى الكاتب أقوى صلة بعالم الإنسان في شوقه الموجع إلى الخلود، وفي تطلعه الدؤوب وسعيه الدائم إلى الخلاص. خلف هذه الرموز يستتر الكاتب ، مانحا لرواياته طاقات جديدة.

إن إطلاق لفظ (الموتى) على الأحياء استعملت في الفلسفات القديمة التي كانت ترى أن الحياة الحقيقية، في غير هذه الدار الفانية. وذكرها نيتشة،

---

(٦) جريدة النهار -١٠ نيسان ١٩٧٢ .

فى كتابه (هكذا تكلم زارادشت) [٧] أما أليوت، فاستعمل هذا الرمز فى قصيدة: The Hollow Men

حيث يتكلم عن الذين عبروا إلى " مملكة الموت الأخرى " - وبذلك يكون قد رمز إلى عالمنا الحاضر، هو مملكة الموت الأولى، وأهلها موتى.

والمهجريون رددوا هذه الفكرة، فى شعرهم. وتصور نعيمة الناس فى عالمنا أمواتا، فى قصيدته " قبور تدور " [٨]. أما جبران، فقد وضح موقفه فى قصة حوارية، اسماها (حفار القبور). جاء فى الحوار:

" قلت: وماذا عسى ان افعل بايامى وليالى لأنفع الناس ؟

فقال: اتخذ حفر القبور صناعة، تريح الاحياء من جثث الاموات المكدسة حول منازلهم، ومحاكمهم، ومعابدهم.

قلت: لم أر قط جثث الأموات مكدسة حول المنازل.

فقال: أنت تنظر بعين الوهم، فترى الناس يرتعشون أمام عاصفة الحياة، فتظنهم أحياء، وهم أموات منذ الولادة، ولكنهم لم يجدوا من يدفنهم، فظلوا منطرحين فوق الثرى، ورائحة النتن تنبعث منهم." [٩]

واستعمال هذه اللفظة تحمل معانى متعددة، منها احتقار لأبناء الأرض، الذين شغلتهم أمورهم المادية، والدنيوية عن النواحى الروحية. وفيها تمجيد لحياة النفس، بعد الموت، وفيها سعى إلى الخلود، عن طريق الوصول إلى الحقيقة الأزلية، والاتحاد بالذات الإلهية، لأن حياة الإنسان فى موته، كما أشار نعيمة، فى أكثر رواياته، لاسيما " مرداد ".

---

(٧) راجع كتاب هكذا تكلم زارادشت - نيتشه.

(٨) راجع ديوان همس الجفون - ميخائيل نعيمة.

(٩) حفار القبور - العواصف - جبران - ص ٣٤.

وكل هذه المعانى تلائم نظرة المهجريين إلى الوجود.

يكثف المهجرى الرموز، ويحشدها فى رواياته. وقد يشف الرمز، ويبدو واضحا قريبا. وأحيانا أخرى، يصبح الرمز كثيفا، يدرك على أكثر من مستوى، ويحمل معانى غامضة، وإيحاءات مختلفة.

ويوضح الكاتب، أحيانًا، رموزه - فيشرحها بنفسه، كما فى رواية (يا ابن آدم).

يتحدث العالم " صنبيم "، أثناء حواره، مع الصحفى، عن حكاية آدم و حواء، فيصفها بأنها " أروع أسطورة خلقها الإنسان ليصور فيها مأساته مع المعرفة....

يجدر بنا أن نتوقف قليلا، لنتفهم رموزها .فهى كلها رموز " (١٠)......

ويشرح الكاتب الرموز - التى عرفها الناس -، برؤية جديدة، من خلال فلسفته: يقول "الفردوس..... لم يكن فى الواقع إلا رمزا لحالة اللاوعى المطلق، حالة اللا-أنا التى كان فيها الطفل الإنسان....." (١١)

أما شجرة معرفة الخير والشر، فهى رمز المعرفة الكاذبة التى تدور فى حلقة مفرغة من المتناقضات، ومن شأنها أن تنبه فى الإنسان عقله - أولا - وهو أضعف ما فيه. وأما شجرة الحياة، فهى رمز المعرفة الكاملة الشاملة، رمز وعى الحياة لذاتها.

"و أما الحية، التى أغرت حواء وآدم بالأكل من الثمر المحرم، فلم تكن سوى صوت عقل الإنسان ، وقد أثاره حب الاستطلاع، حب الكشف عن المجهول، عساه يصبح عارفا كل شىء، كما هو الله." (١٢)

ويحور الكاتب رمز الأفعى، عما تعارف عليه الناس، لأن ما فعلته - فى نظر الكاتب - "كان أكبر نعمة للناس، إذ أنه سلك بهم طريق المعرفة، الذى هو طريق الاختبار"

(١٠) يا ابن آدم - ص ١٧١.

(١١) المرجع السابق.

(١٢) المرجع السابق ص ١٧٢.

ثم يخاطب صنبيم صديقته الحية، المتكورة بقربه - بقوله:

" أتعرفين الحكاية التى يروجها الناس عنك؟..... إنها من أقدم الحكايات وأغربها، التى يتناقلها الناس. وخلاصتها إنك بخبثك، ودهائك أغريت أول امرأة فى العالم.... أن تأكل وتطعم زوجها...... من ثمار شجرة حرمها عليهما خالقهما. فكان جزاؤهما الموت. ولذلك يلعنك الناس....... أما فى شرعى، فالذى فعلته.... كان أكبر نعمة للناس، إذ أنه سلك بهم طريق المعرفة، الذى هو طريق الاختبار..."(١٣).

* *

شخصية (آمنة العلوية) (١٤)، فى رواية (إرم ذات العماد) تستلهم روح الحضارة الإسلامية، و تذكرنا بـ(رابعة العدوية) التى انقطعت عن الناس، لتعيش حياة التصوف والتقرب إلى الله. تقول آمنة العلوية:

" إن الله وضع فى كل نفس رسولا، ليسير بنا إلى النور، ولكن فى الناس، من يبحث عن الحياة فى خارجه؛ والحياة فى داخله، ولكنه لا يعلم" (١٥).

* *

يعى " الأرقش "، تماماً، إنه ذو هوية مزدوجة. إنه جسد محدد فى الزمان والمكان؛ وروح يتلهف شوقا، إلى ما وراء الزمان والمكان. إنه قبس إلهى، داخل كتلة من طين.

ولو استجاب الأرقش إلى دواعى الجسد، يعنى أنه يطفىء القبس الإلهى، فى نفسه.

---

(١٣) يا ابن آدم - ص ٦٧ .

(١٤) راجع فصل الثنائية والحلم الصوفى و فصل الرواية الفلسفية، فى هذا البحث .

(١٥) مجموعة الرابطة القلمية - ص ٢٦٦ .

إنها أعنف معركة يشنها إنسان فى نفسه، على نفسه، فى سبيل تحقيق الهوية والانتماء.

هى حرب النفس على النفس ! والأرقش فيها المحارب والمحارب، الذابح والمذبوح، فى آن..... كون الأرقش إنسانا يعنى أنه مصلوب، بين قطبين، وكائن بلا هوية. فلا هو ينتمى إلى عالم إلهى، ولا هو ينتمى كليا، إلى عالم البهيمة، الذى تشده إليه نزعات الجسد.

الأرقش شخصية معدة بعناية، لتسير فى طريق الرمز. هو يعانى التمزق المضنى، بين اشتياق الروح إلى المطلق، وارتهان الجسد بالواقع المادى. فمحنة الأرقش، هى محنة الإنسان، وتمزقه هو تمزق الإنسان، وازدواجيته، هى ازدواجية الطبيعة البشرية، فى كل زمان ومكان.

الأرقش حين (ذبح حبه بيده)، إنما كان يسعى إلى الانعتاق، من قيود الجسد(١٦).

هو نموذج للفرد الذى قال عنه نيتشه " الفضيلة هدفه، وقدره. وفى سبيل الفضيلة يعيش، أو يموت".(١٧)

لقد نجح نعيمة فى خلق شخصية، واقعية، حية من ناحية؛ ومن ناحية أخرى، هى رمزية، ذات أبعاد إنسانية كونية مطلقة، " إنها من هذا القبيل، يمكن أن تصنف مع الشخصيات الدالة، فى الأدب الإنسانى العالمى، من أمثال رسكولنيكوف، ومدام بوفارى، وهاملت، وغيرهم..... " (١٨)

كثيرة هى رموز المهجريين، ونركز على تناول أهم رمز فيها، بالتفصيل – فى كتاب مرداد.

---

(١٦) راجع فصل صورة المرأة، فى هذا البحث .

(١٧) Nietzsche - p 8

(١٨) ميخائيل نعيمة، طريق الذات إلى الذات – نديم نعيمة – ص ٣٥ .

نموذج للرواية الرمزية (كتاب مرداد) – ميخائيل نعيمة.

مرداد

قسم نعيمة كتابه (مرداد) إلى قسمين. وجعل أحدهما مقدمة للآخر. فبدأ بـ (حكاية الكتاب)، وطريقة وصوله إلى الهيكل، وحصوله على (الكتاب). وخصص القسم الآخر للكتاب نفسه، وما يحويه من حوارات وعظات وعبر، تحمل جميعها فكر نعيمة، وفلسفته.

حوت (حكاية الكتاب) العناوين التالية:

الراهب المسحور – منحدر الصوان – حارس الكتاب.

منذ الصفحة الأولى يقتحم الرمز عالم الكتاب، حيث يخلق الكاتب عالما خاصا به. ويدخلنا معه إلى جو يحمل الكثير من الغرابة والسحر.

المكان هو قمة جبل أطلق عليه نعيمة (جبال الآس واللبان)، وأطلق على قمته الشاهقة اسم (قمة المذبح). الهيكل المهجور الذى ستدور فيه الأحداث – فيما بعد – دعاه (الفلك) الذى " غاب تاريخه فى لجج سحيقة من القدم، تنتهى فى عرف التقاليد، إلى الطوفان"[١٩].... وكثيرة هى الأساطير التى حاكتها الأيام حول الفلك....

يستحضر نعيمة أجواء ألف ليلة وليلة، حين يتخذ دور الراوية، ليحكى ما سمع من الرواة القاطنين فى سفح قمة المذبح من أساطير. ثم يدخل من حكاية إلى حكاية، تحمل جميعها الكثير من الغرائب والمفاجآت، والغيبيات التى تجمع بين الحقيقة والخيال. وتتضافر فيها عوالم من التراث الشرقى، توهم بالتاريخ والاسطورة والدين، وتمثل رؤية الكاتب المعتمدة على الحضارة الشرقية.

أما الأسطورة الأكثر رواجا، كما سمعها الكاتب – الراوية، والتى مزج فيها بين الحقيقة والخيال، وبين التاريخ والأسطورة، حين زعم أن نوحا طلب من ابنه سام بناء

---

(١٩) مرداد – ص ٩.

الهيكل على شكل فلك...– وروى عن القاطنين هناك: أن نوحا، بعد الطوفان العظيم، استقر مع ذريته فى جبال (الآس واللبان). وحين شعر بدنو أجله، أوصى ابنه سام أن يبنى مذبحا على قمة تلك الجبال، وأن يبنى حوله هيكلا، يشبه الفلك، وأن يدعو الهيكل باسم (الفلك) – كيلا ينسى الناس الفلك، والإيمان الذى حملها بسلام، مائة وخمسين يوما... ومكنها من الغلبة على لجة الطوفان – على أن يكون الهيكل ملجأ لجماعة مختارين لا يزيد عددهم عن التسعة ولا ينقص عنها. وعندما يتوفى الله واحدا منهم، فإن الله يرسل من يحل محله.

ويبوح نوح لابنه بسر عظيم، وهو أن الراكب التاسع الذى كان رفيقه فى الفلك، كانت بيده إدارة دفة الفلك... وإنه قال لنوح إنه سوف يعود لينقذ العالم من طوفان النار!!

عمل سام بوصية والده..... ومرت قرون والفلك آهلة برفاقها التسعة، الذين ظلوا محافظين على التقاليد والطقوس المرسومة لهم..... ثم توفى أحد التسعة، وما جاء من يحل محله، لأن (المتقدم) – رئيس الفلك – رفض الغريب الذى جاء إليه حين رأى منظره الغريب، حيث " كان عريانا وهزيلا، من شدة الجوع، ومثخنا بالجراح" (٢٠). وحين ألح الغريب فى طلبه، قبله الرئيس خادما، وليس رفيقا! مع مرور الوقت، بدأت الأمور تتقلب بسرعة، ثم ثار الرفاق، بقيادة الخادم، وفرقوا مقتنيات الفلك، ووهبوا أملاكه. ثم هجروا الفلك! " والأفظع من ذلك أن الخادم الغريب لعن (المتقدم)، فسحره. وربطه إلى أرض الدير، وجعله أبكم، إلى هذا اليوم" (٢١).

يحملنا الكاتب إلى أجواء السندباد، ورحلاته، حين يزعم أن الرواية، حول الفلك، سلبته راحته، وسيطرت على أفكاره، واشعلت نيرانا فى دمه تدفعه إلى القمة.... وتمرد على الرواة الذين لم يكونوا قادرين على اشباع حاجته ! فقرر أخيرا أن يصعد الجبل بنفسه ليطلع على سر الأسطورة....

---

(٢٠) مرداد – ص ١٣.

(٢١) المرجع السابق – ص ١٤.

الكاتب يؤكد روايته، المأخوذة عن عدد من الرواة، القاطنين فى سفوح المذبح، لإضفاء صبغة الواقعية على حكايته. ولكن هو لا يكتفى بذلك، بل سيصعد قمة الجبل بنفسه، ليقرب الاحداث من صفة الواقعية، ويوهم بالثقة، ويوازن بين الاسطورة والواقع. وليلقى بظلاله على الاحداث.

تحت عنوان "منحدر الصوان"، يروى الكاتب - الراوية قصة صعوده إلى "القمة"، التى اختار للوصول إليها أصعب الطرق، وأكثرها وعورة وخطورة، رغم تحذير الجبليين، من سلوك هذا المنحدر الخطر، الذى ما سلكه أحد وعاد ليخبر ما جرى له! ولكن ذلك زاده صمودا وعزما، وأذكى رغبته فى مواجهة سر "الراهب المسحور"، والرغبة" الأشد منها فى أن أخلع عن نفسى نير نفسى، ولو برهة، مهما تكن قصيرة.

كانت لرجلى أجنحة قوية، ولدمى نشوة سحرية.. " (٢٢) - كما يقول.

تبدو رحلة الكاتب فى (منحدر الصوان)، وكأنها فانتازيا : خوارق وخيال وسحر، وعالم غريب، مثير للدهشة. فالمنحدر كان عقبة كأداء، لا تقهر. وبعض حصى الصوان كان كالنصال المسنونة، وبعضها كالابر المحددة، " فكأن فيلقا من الجن قد فرش بها تلك الناحية من الجبل، ثم لفها بأكفان قاتمة من الصمت الذى يثير الرهبة... أما القمة، فما كنت لأراها من أسفل المنحدر... " (٢٣).

يرمز نعيمة بسعيه إلى القمة، السعى إلى (الحقيقة)، التى يحتاج الوصول إليها الكثير من الشوق والمشقة والعزيمة، والعذاب والجهد الدؤوب.

يدخلنا الكاتب إلى عالم مدهش، خلال رحلته "السندبادية"، معتمدا على عنصر المفاجأة، والخروج بالشىء عن صورته الواقعية، وتطويع الأحداث لخدمة الرمز الذى يريد إظهاره.

نمر سريعا على الأحداث المثيرة والمواقف الغريبة التى تعرض لها الكاتب، خلال رحلته نحو " القمة".

---

(٢٢) مرداد - ص ١٧.

(٢٣) السابق - ص ١٨.

حين أحس الكاتب بقرصة الجوع، فك المنديل عن وسطه، وأخذ رغيفا من السبعة التى ادخرها لرحلته. ولكن، فوجىء بقطيع من الماعز مع راعيه، ظهر بغتة، فى هذا البلقع المقفر..... ويستولى الراعى وقطيعه على الأرغفة السبعة، لأن الكاتب لا يحتاج، فى رحلته تلك، "ولا رغيفا واحدا"... و يتساءل الكاتب، بدهشة: " أتنصح لى أن أقدم على رحلة طويلة وخطرة - كهذه الرحلة - من غير زاد على الاطلاق؟؟

فيجيب الراعى " إن الطريق الذى لا يزود سالكه، ليس بالطريق الذى يحسن سلوكه ".... ثم رفع الراعى الناى إلى شفتيه، ونفخ فيه، ثم أدار ظهره، واختفى مع قطيعه... تابع الكاتب سيره وسط صخور معلقة " على شفير هاوية سحيقة القعر، تتلاطم فى جوفها أمواج من الدياجير الهائلة " (٢٤)... ووجد نفسه فى منفرج يشبه الكهف. هناك، غلبه التعب والنعاس، فاستسلم للنوم....

" ولست أذكر مدى غفوتى. أدقيقة دامت أم ساعة أم دهرا؟؟" (٢٥).... وما استفاق إلا على قوة تجذبه من كمه. و فوجىء بفتاة رائعة الجمال، تقف أمامه "بيدها مصباح، ولا ثياب عليها البتة".. ويقربها عجوز قبيحة الوجه. وأخذت العجوز تخلع عن الكاتب ثيابه، قطعة قطعة، وتناولها للفتاة لترتديها.... وعندما احتج الكاتب على هذا الفعل المخزى أمام الفتاة الطاهرة، أجابته العجوز: " أفلا لبست طهارتها؟؟ " (٢٦)... ثم انشدت شعرا، جاء فيه:

قل ما أملكه   قل ما يملكنى
زاد ما أملكه   زاد ما يملكنى
قل ما يملكنى   زاد قدرى
زاد ما يملكنى   قل قدرى

---

(٢٤) مرداد - ص ٢٣.

(٢٥) المرجع السابق.

(٢٦) المرجع السابق - ص ٢٥.

وحين همت العجوز بالانصراف، مع الفتاة، سارع الكاتب بسؤالها: هل مازال بعيدا عن " القمة "، فأجابت " إنك على شفير الهاوية السوداء "(٢٧).

تستمر رحلة الكاتب الغريبة، فى صعوده إلى "القمة"، مبتعدا عن جو الواقع مشكلة خلفية فانتازية، تعتمد على عنصرى المفاجأة والخيال. وندخل فى أجواء ألف ليلة، حين يفاجأ الكاتب بعروسين من الجان يقتحمان عليه كهفه، فيستوليان على عصاه، لتتوكأ عليها العروس العجوز... ثم يطردانه من مأواه لأن " لابد للغريب أن يبرح المقصورة، ليتسنى للعروسين أن يحلما أحلام ليلتهما فى عزلة عن كل مخلوق" (٢٨).

..... وطارده كلب العروسين، إلى أن أرغمه على إخلاء الكهف.

احتج الكاتب – الراوية على قسوة العجوزين، وطالبهما برد عصاه، أو السماح له بقضاء ليلته فى مأواه، فما كان منهما إلا أن ترنما بالشعر:

من سار من غير عصا

وقى العثار

من عاف دارا عاش فى

كل الديار

واها لنا أسرى العصى

واها لنا أسرى البيوت (٢٩)....

يصيح الكاتب، بأسى: لقد رسمت طريقى إلى هنا بدمى... أفلا تعرفان الشفقة؟؟

أعيرانى، فى الأقل فانوسكما...

---

(٢٧) مرداد – ص ٢٦.

(٢٨) السابق – ص ٢٨.

(٢٩) السابق – ص ٢٩.

يجيب العروسان بأنشودة أخرى:

الحب لا يعرى

والنور لا يعار

أحبب تر ما لا يرى

أنر وسر أنى تشاء

وحين أعيت الكاتب الحيل، يتوسل إلى العجوزين أن يتلطفا، ويوجهاه نحو "القمة"، لأنه فقد وجهته وتوازنه. لكنهما أجاباه بأنشودة أخرى:

كم علونا فانخفضنا

وانخفضنا فعلونا،

واغتنينا فافتقرنا

وافتقرنا فاغتنينا. (٣٠)

وكان رجاء الكاتب الأخير إلى العروسين أن يشيرا عليه فى أى جهة يجب أن يخطو خطوته الأولى بعد خروجه من الكهف، "إذ قد يكون الموت فى تلك الخطوة"!

وجاء جوابهما على شكل أغنية غريبة، زادت الكاتب ارتباكا وخوفا:

يا لحضن الهاوية   ما أظلمه !

وشفير الهاوية   ما أنعمه !

......

(٣٠) مرداد – ص ٣١ .

من كوة الندم

لهوة العدم

......

إن شئت مت لتحيا

أو عش لكى تموت....

ينتقل الكاتب من مرحلة إلى مرحلة، وهو فى كل مرحلة يلاقى أشد العذاب!

يدور الكاتب، فى هذا القسم من روايته، حول مستويين: مستوى خارجى، يعتمد على رواية تحمل ملامح الغرابة والإثارة، وتدخلنا عالم الفانتازيا، وخيال ألف ليلة وليلة. ومستوى آخر، فكرى مشبع بالرموز، يضمنه الكاتب رؤيته الفلسفية، القائمة على تجربة السعى إلى الحقيقة، وصولا إلى الخلاص، والتى جاءت استثمارا لرؤية فكرية، استخلصها الكاتب من الحضارة الشرقية.

ليس الراعى الذى يجرد الكاتب من أرغفته، سوى رمز للتجرد من رغبات الجسد وحاجاته المادية، ومنها الطعام والشراب.

وليست العجوز التى جردت الكاتب من ثيابه، وخلفته عاريا، سوى رمز للتجرد من متطلبات الجسد التى تملك الإنسان وتستعبده.

ففى واقع الأمر – من وجهة نظر الكاتب – إن كل ما نملكه، هو الذى يملكنا، ويتسلط علينا بسبب احتياجنا له... ولا يحررنا من عبودية الأشياء سوى الاستغناء عنها. كل ذلك، فى إيماءة قوية، للتهوين من شأن الدنيا ومتطلباتها.

وأنشودة العجوزين ترمز إلى خلود الإنسان، الذى يكمن فى موته، لأن موت الجسد إنما هو بداية حياة أخرى، يدخلها الإنسان – بفضل التقمص. إن الروح لا تفنى بفناء الجسد، بل يعود الإنسان ليعيش (حيوات) أخرى كثيرة، يحتاجها

للبحث عن الحقيقة، التى لا يتسنى للإنسان بلوغها خلال مدة حياة واحدة. فالتسامى إلى "القمة "، لا نبلغه إلا بالجهد المضنى، ومن خلال التجرد مـن الأمور المـادية، والتخلى عن كل احتياجات الجسد، التى تشدنا إلى الهاوية. (فكرة التقمص تظهر فى كثير مـن أعمال المهجريين، لاسيما فى: عـدة قصص قصيرة لجبران، وفى رواية "لقاء" لنعيمة.

إن جو الرمز يلقى بظله على (حكاية الكتاب)، ويدخلنا فى هالة من الغموض، يظل مصاحبا لخطوات الكاتب، خلال رحلته العجيبة نحو " القمة"، التى لا تفضى بسرها إلا لمن تكبد الشقاء والعذاب، وتسلح بالإرادة الجبارة والشوق الطموح.

إنطلاقا من الثقافة التى امتاحها الكاتب من الحضارة الشرقية، فإنه اعتمد عنصر المفاجأة، الذى يقوم على خرق العادة، ويتمـرد على المنطق العقلى البشـرى، وإن كان يخضع لحكمة وفلسفة، يؤمن بهما الكاتب.

يستحضر فصل (حارس الكتاب) أجواء السندباد، ثانية، حين يصف الكاتب حالة الاعياء الشديد التى غشيته، حين وصل "القمة "، وقد شوته الشمس، وانخطفت أنفاسه. ثم يظهـر شخص غـريب، فجأة، يضمـد جراحـه، ويمسك عليه حياته. ... يقول :" فـانفـتحت عيناى نصـف انفتاحـة، وإذا بى ملقى على الأرض، وإذا بشبح إنسانى أسود قد انحنى فوقى، وأخذ يبلل شفتى بالماء، ويغسل الدم المتجمد على جراحى الكثيرة "... وقد بادر الشبح الإنسانى الكاتب بقوله:

"ألا انهض أيها الغريب المحظوظ. لقد أدركت غايتك!... ما شككت قط فى أنك ستعود إلى الحياة. وها أنت الآن حى أكثر منى. لقد مت لتحيا! أما أنا، فأحيا لأموت."(٣١)

يدخلنا الكاتب فى جو المعجزات، التى لا يتكرم الله بها، إلا على الأنبياء. لقد مات الكاتب.... ثم بعث حيا! لقد وصل القمة التى يسعى إليها، ويقع على الحقيقة التى ذاق أقسى العذابات للوصول إليها، وقد تخلى عن كل متطلبات الجسد.

---

(٣١) مرداد – ص ٣٦ .

ويكتشف الكاتب، أن الرجل الذى أنقذه، لم يكن سوى الراهب المسحور، الذى عقد لسانه، وربط إلى " القمة " مائة وخمسين عاماً.

وهنا، يفسح المؤلف - الراوية المكان، ويدفع بالراهب المسحور إلى المقدمة، لكى يروى بضمير المتكلم، حكايته الأسطورية... ويطلعنا على أنه بانتظار قادم يدرك القمة، عريانا، ولا عصا معه، ولا زاد.

لابد أن الكاتب هو الرجل المختار، الذى سيوضع (الكتاب الطاهر) بين يديه، ليعلنه للعالم. أما الكتاب، فهو كتاب " مرداد ".

يتابع الراهب الإيغال فى الغموض، فيقول عن " مرداد ":

"قال لنا أن اسمه مرداد.... أما من هو، ومن أين، وابن من، وما هى أذواقه ومعتقداته؟ فما باح لنا بشىء من ذلك.... وكذلك عقيدة الكتاب.... محظور على البوح بها"(٣٢).

وبعد أن يسلم الراهب " الكتاب "، يختفى فجأة! ألعله كان شبحا؟؟

يستحضر الكاتب أجواء ألف ليلة، وما تحويه من سحر وغرابة، حين يطلعنا على أن الراهب تحول إلى حجر كبير، على مدخل الكهف، قائم على شفير الهاوية.

وإذ نقرأ حكاية الراهب المسحور، تستعيد ذاكرتنا قصة بروميثيوس، البطل الإغريقى - الذى غضبت عليه الآلهة، وقيدته إلى الصخور. فالمؤلف يسقط بعض مفاهيم المأساة الإغريقية على هذه الشخصية، التى تثير مشاعر الخوف والاشفاق. إنه " شمادم " الذى ربط إلى أرض الهيكل، مائة وخمسين عاماً!!

* * *

نحن هنا إزاء نموذج سندباد. ولكنه سندباد مختلف عن سندباد ليالى ألف ليلة. ففى حين عاد السندباد، من مغامراته، غانما بالخيرات والأموال، ليستمتع بالدنيا،

---

(٣٢) مرداد - ص ٤٢ .

فإن نعيمة – السندباد وصل "غايته"، التى يسعى إليها بعد مغامرات غريبة، ليحصل على كنز لا يقدر بثمن، وليستمتع بالحصول عليه، وهو (الكتاب)، سبيله إلى الخلاص.... ليس خلاصه وحده فحسب، ولكن خلاص الإنسان – فى نظره – فى كل زمان ومكان.

لا أزعم أن نعيمة كان –حين ألف " مرداد" – يضمر نية إحياء التراث، أو بعث حكايات السندباد، فى قالب جديد. إلا أن رحلة الشقاء التى قطعها، بغرض البحث والتقصى، للوصول إلى الحقيقة، والعثور على الذات، تحمل ملامح رحلات السندباد، التى اتخذها أدباء معاصرون رمزا، برز فى رواياتهم، كنجيب محفوظ والفرد فرج، أو فى شعرهم، مثل صلاح عبد الصبور وخليل حاوى. وكأنى بأديبنا كان رائداً فى هذا المجال – قاصدا ذلك أو لم يقصد. (نذكر هنا، أيام وليالى السندباد – لألفرد فرج، وليالى ألف ليلة – لنجيب محفوظ، و قصيدة السندباد – لصلاح عبد الصبور، والسندباد فى رحلته الثامنة – لخليل حاوى).

فى وصف رحلة الشقاء ،التى قطعها الكاتب، من أدنى المنحدر إلى أقصى القمة، لم يكن فى نيته أن يستعيد ليالى شهرزاد. وما ذكر السندباد، من قريب أو بعيد، ولا أشار إليه كرمز أو قناع. ولكن تشابه الأحداث والأسلوب، فرض علينا مقارنة الملامح، والوسيلة والأهداف والغايات.

إن نعيمة كان السندباد ذاته. لقد تقمص السندباد وانطلق فى رحلة البحث والتقصى، متكبدا أقصى العذابات، وأشد الأهوال. وكما عاد السندباد من رحلاته الأسطورية الغريبة، محملا بالتجارب والكنوز، كذلك وصل الكاتب، بعد رحلة المشقة والعذاب إلى كنز لايقدر بثمن؛ وصل إلى الحقيقة والى اكتشاف الذات. كما عثر على "كتاب مرداد" الذى ادخره (الراهب المسحور) زمنا، فى انتظار الشخص الموعود، ليحمل الرسالة، وينشر تعاليم " الكتاب ".

تشير جميع الدلائل إلى أن الشخص المنتظر لم يكن سوى الكاتب نفسه.

"....... ستعرف الرسول بالدلائل الآتية: فهو سيصعد هذه القمة بطريق منحدر الصوان. وسيبدأ رحلته مزودا بسبعة أرغفة، وعصا، ومكتمل اللباس. فتجده أنت

أمام هذا الكهف عريانا، ولا زاد معه ولا عصا، ولا نفس فى صدره. وإلى أن يجيء رسولى، تبقى أنت ملجوم اللسان، مختوم الشفتين..... لكنك حالما يقع بصرك عليه تنعتق من سجن الصمت. ومن بعد أن تسلمه كتابى تصير حجراً...." (٣٣).

لم يكن عنصر المفاجأة، هو العنصر الوحيد الذى يردنا إلى التراث، بل استعان الكاتب أيضا بعنصر الشعر، كوظيفة فنية لتكثيف المواقف، التى لا يستطيع النثر أن يحيط بظلالها. استخدم الكاتب إمكانات الشعر، التى تميل إلى التكثيف، ووظف الشعر لهدف الرمز والإيحاء. واستغل اللحظة الشعرية كإمكانية، تندمج داخل إمكانات الفن القصصى. فجاء الشعر معادلا فنيا ، للتعبير عن الرمز المقصود، ونجح فى الإحاطة بأبعاد أفكار الكاتب وفلسفته أكثر مما ينجح النثر. (٣٤)

تجدر الاشارة إلى أن هناك فارقا جوهريا بين رحلات السندباد التراثية، ورحلة نعيمة إلى قمة المذبح. فحين تهدف الأولى إلى التسلية، وتبتعد عن الإيغال فى الفكر والرمز (٣٥)، فإن نعيمة كان يضع نصب عينيه، فى جميع كتاباته، أهدافا فكرية وفلسفية. وما ألف قصصه ورواياته إلا لتكون مطية لإبراز دلالاتها الثقافية والفلسفية.

* * *

الرواية تضرب بجذور عميقة إلى الحس الدينى الذى يمثله نوح (وذريته من بعده)، والذى يقوم على الإيمان بقوة غيبية لها حكمتها، التى تختلف عن العقل الظاهر، لأنها تقوم أساسا على خرق قانون الطبيعة، الذى تعوده الإنسان.

إن الحس الغيبى يلقى بثقله على رواية (مرداد)، بمختلف منحنياتها؛ وهو حس قصده الكاتب وهدف إليه، ونراه متمثلا فى القسم الأول " حكاية الكتاب "، كما يرد ثانية فى " الكتاب "، نفسه.

---

(٣٣) مرداد – ص ٤٧.

(٣٤) راجع أهمية الشعر فى الفن القصصى من كتاب الوسطية ج٤ – ص ٢٥٧ – ٢٥٩.

(٣٥) انظر الوسطية ج٤ – ص ٢٦١ – ٢٦٣.

تتبدى معالم الغيبية فى الرواية فيما يلى:

١ - الدافع الخفى وراء صعود الكاتب إلى القمة. وقد عبر عن ذلك بقوله:

"....... أحسست نيرانا فى دمي، ومهاميز فى لحمى وعظمى، وسياطا فى أفكارى، وأشباحا فى عينى، وكلها يدفع بى إلى القمة... " (٣٦) إنه مشدود إلى قوة خفية، ويحركه نداء غيبى.

٢ - الدافع المبهم وراء اختيار الكاتب " منحدر الصوان " طريقا للصعود، مع وجود طرق أخرى أكثر أمنا، يمكنه سلوكها، ورغم تحذير الجبليين من هذا الطريق، بقولهم:

".... منحدر الصوان ؟؟ ويحك ! إنه لمن الحمق أن تهدر حياتك هدرا. كثير هم الذين حاولوا ذلك من قبلك، لكنهم ما عاد منهم ولا واحد ليخبر ما جرى له. منحدر الصوان؟ اياك!! اياك! " (٣٧).

لكن الكاتب يجد قوى غريبة لا يفهمها، تدفعه إلى أن يسلك هذا المنحدر بالذات، يقول: "... وبدا لى، كأنه الطريق الأمثل إلى القمة، وكنت أشعر، فوق ذلك، بجواذب لا أفهمها، تجذبنى إليه. لذلك عولت أن أجعله طريقى إلى القمة. " (٣٨)

٣ - الهدف الغيبى، من هذه الرحلة الخطرة، يعبر عنه الكاتب بـ(الرغبة النهاشة فى أن اواجه سر الراهب المسحور، والرغبة الأشد فى أن أخلع عن نفسى نير نفسى ولو برهة، مهما تكن قصيرة. كانت لرجلى أجنحة قوية، ولدمى نشوة سحرية. فبدأت رحلتى وفى قلبى نشيد الأمل، وفى نفسى عزيمة الإيمان) (٣٩).

---

(٣٦) مرداد - ص ١٥.

(٣٧) السابق - ص ١٧.

(٣٨) السابق - ص ١٦.

(٣٩) السابق - ص ١٧.

٤ – الأحداث والمواقف المفاجئة التى حفلت بها الرواية، معتمدة على العجيب الخارق، الذى يتجاوز التفسير المنطقى، ولا يخضع للأسباب والنتائج، التى اعتادها العقل البشرى:

– ظهور الراعى مع قطيعه فجأة، واستيلاؤه على أرغفة الكاتب، ثم اختفاؤه فجأة.

– ظهور الفتاة الجميلة العارية مع العجوز، واستيلاؤهما على ملابس الكاتب، ثم اختفاؤهما المفاجىء.

– ظهور العروسين من الجان، واستيلاؤهما على عصا الكاتب ومأواه.

– تحول الراهب المسحور إلى صخرة على مدخل الهيكل، بعد تسليمه (الكتاب).

٥ – عناصر المفاجأة تخضع لمنطق الخوارق، التى لا تقاس بميزان العقل البشرى، ولكن تخضع لحكمة غيبية تتجاوز المنطق المتعارف عليه فى الحياة اليومية. فالظهور المفاجىء، والاختفاء المفاجىء لبعض الشخصيات، إنما يخضع لبعد غيبى مرصود. ومفاجآت (حكاية الكتاب) إنما كانت رموزا هادفة، وظفها الكاتب، ليبرز فلسفته ومناحيه الفكرية.

إن مفاجآت مرداد لا تقع فى خانة الخرافات المبهرة، الرامية إلى تسلية القارىء، وتزجية أوقات الفراغ. فالخرافة البدائية لا تخضع لضوابط، وتشير إلى انعدام القيم العقلية [٤٠]. أما أسرار (منحدر الصوان) و (قمة المذبح)، صحيح أنها لا تخضع للصرامة العقلية، ولكنها تحمل بعد الحضارة الشرقية ،التى تعطى للأسرار حيزا كبيرا فى تسيير الأمور، وترفض التفسير المادى المطلق، لكل ما يدور حولنا من أحداث، يراها العقل الظاهر خارجة عن المتعارف عليه؛ لكنها بمنطق الحكمة الإلهية، تخضع لرؤية شاملة تتجاوز المنطق البشرى.

---

(٤٠) راجع الوسطية – ج ٤ .

٦ – اللغة الغامضة المبهمة، ذات الإشارات الغيبية التى تغرق فى الرموز.

ينساق الكاتب مع الجو الدينى، ويضفى الطابع الصوفى على روايته، مما يمكن أن نتبينه خلال العناوين الداخلية، التى وردت. فهذه العناوين تستحضر الجو الدينى، وتضفى مسحة صوفية على الرواية، وتحمل فى ثناياها قسطا كبيرا من الوعظ والإرشاد.

يطلق المؤلف كلمة (حكاية)، على القسم الأول من (مرداد). والحكمة من هذه التسمية، أن المؤلف يعى أنه لا يكتب قصة، بالمعنى المعاصر. وإنما يكتب حكاية بمفهوم التراث؛ ولكنه يطل، من خلال حوادثها الغريبة، على أهداف بعيدة. فالمؤلف لا يحكى أحداث رحلته العجيبة من أجل تزجية الوقت، ولكن من أجل هدف فلسفى. وهذا الجانب الفكرى، هو ما يبرر استخدام اشارات ورموز، وردت خلال الحكاية، مثل:

الفلك – الهيكل – نير نفسى – السعى إلى القمة – تستغرق الرحلة سبع حيوات – شفير الهاوية – ألهذا الليل آخر؟ – رسمت طريقى بدمى – لقد مت لتحيا – مرداد لا يموت لأنه أقوى من الموت.......

٧ – الحوار الذى يحمل الكثير من الدلالات الفلسفية، ويرفع من حدة التوتر مثال:

* الحوار مع الراعى:– ... فيم ترانى مجنونا؟

– فى أنك تزودت سبعة أرغفة لرحلة تستغرق سبع حيوات.

– أكان على إذن أن اتزود سبعة آلاف؟

– كلا، ولا رغيفا واحدا.

إن فى لحمك وحده ما يكفيك طعامًا. وفى دمك وحده ما يكفيك شرابا. وعلاوة على ذلك، فالطريق أمامك. " (٤١)

---

(٤١) مرداد – ص ٢١ .

* حواره مع المرأة القبيحة التى تركت الكاتب ولا شىء يستره إلا جلده:

– إذا كنت أيتها العجوز قد فقدت كل الحياء، فأنا ما فقدته بعد. وإنى لأخجل من عريى حتى أمام عجوز لا خجل فيها مثلك. أما خجلى من هذه الفتاة الطاهرة، فلا حد له.

– أفلا لبست طهارتها، مثلما لبست خزيك؟

– وأية حاجة لفتاة بأسمال رجل نهكه العياء، فضل سبيله فى مثل هذا المكان وفى ليل كهذا الليل؟

– قد يكون ذلك رغبة منها، فى تخفيف عيائه بتخفيف عبئه.

٨ – الأناشيد الشعرية الغريبة الغامضة ذات البعد الغيبى، وسبق أن أوردنا أمثلة منها على لسان عروسى الجان.

فى القسم الثانى الذى اختار له المؤلف عنوان " الكتاب "، ينطلق الكاتب – ظاهرياً – من ملحمة الصراع، بين الخير والشر. وهى ملحمة تنتهى عادة، بانتصار الخير مهما بدا الشر قويا. و شمادم الجبار، هو " المتقدم " الذى كان يسيطر على الفلك وثرواته، وعلى الرفاق، ويقودهم وفق هواه، ويستغل من حوله – هو رمز للشر. ومرداد الضعيف الفقير، الحقير، الذى وصل الفلك عارياً جائعًا، وعمل فيه خادماً – هو رمز للخير. ويكون النصر لمرداد فى النهاية، حين يسيطر على الفلك، ويسحر شمادم، ويربطه مائة وخمسين عامًا إلى القمة، ويجعله حارسا للكتاب الذى ألفه مرداد.

فى بعض المواقف، يتم تصوير الصراع بصورة غيبية، تعتمد على (الكرامات) ويتدخل القدر بطريقة يصعب على العقل تصديقها، حيث نجد العناية الإلهية تنقذ البطل، وتحرسه فى أخطر المواقف.

– يحكي مرداد عن مكيدة شمادم"..... هو الذى قادنى من هذا الوكر، بمساعدة رجلين غريبين، وطرحنى فى الهوة السوداء. يا لتعس شمادم! ما دار له فى خلد قط، إن مرداد لا تؤذيه حتى الهوة السوداء، بل تقتبله بأيد من حرير، و تأتيه بسلالم إلى القمة."(٤٢)

– يدور " الكتاب " حول مستويين: المستوى الخارجى، الذى يعتمد سلسلة من الحوادث تقوم على الصراع. والمستوى الثقافى، الذى يضمنه المؤلف رؤيته على المستوى الفلسفى.

ما أشبه ملامح " مرداد " بملامح الأنبياء. فهو صاحب رسالة وكتاب، وله من التعاليم ما يشبه تعاليم السيد المسيح. والمؤلف، فى روايته، نموذج للكاتب الذى يتطلع نحو الشرق، ويمتاح من ثقافته العربية، والإسلامية والمسيحية، والبوذية والطاوية. يتطلع الكاتب إلى الماضى، ويحن إلى الوطن، وإلى روح الشرق، وتعاليم الدين الحقة، وأجواء الأديرة التى تلقى دراسته فيها، وتشرب عاداتها وتقاليدها، وأجواء التصوف التى قرأ الكثير من كتبها.

هو يبدأ من الجذور. إن الحضارة الشرقية، التى امتاح منها نعيمة فكره وعقيدته، تمثل هذه الجذور. ويحاول مجتهدا أن يضيف إليها، ويلقى عليها من ظلاله، وفنه وسلوكه، ومنهجه. ويوضح المؤلف رمزه ويفسره، فلا يلجأ إلى التعمية والغموض، لأن هدفه تبشيرى، يتوخى له الإيضاح والوضوح والنور. إن نعيمة يوحى بعبرة التاريخ، التى تفيد واقعه، لكن روايته ليست تاريخية.

ورغم أن مرداد تحمل شكل الرواية الحديثة، وتخضع لمعنى الوحدة العضوية، التى تقوم على توالى الأحداث وعلى احتدام الصراع، وعلى الحبكة ثم النهاية، إلا أنها رواية من نوع خاص. إذ إنها تعكس رؤية فلسفية، تنطلق من الماضى، وتوظفه لخدمة فكرة تتغنى بوحدة الوجود، وبنضال الإنسان ضد نفسه وشهواته، وتضفى عليه صفات الألوهية. ويبقى لها تفسيرها الخاص بما فيه من إيغال وتجريد وتعقيد.

---

(٤٢) مرداد – ص ٢٢٠.

وقد وعبر بعض الدارسين عن إعجابهم بالكتاب، فوصفوه (إنه نسيج وحده)، وقال عنه آخرون (إنه مذهب إنساني)..... لكن يظل أفضل تصنيف للكتاب ما جاء بقلم مؤلفه نفسه، حين عرفه قائلا: " هــذا كتاب مرداد كما دونه (نروندا) أصغر رفاقه سنا وأقلهم قدرا، " منارة وميناء " للتواقين إلى التغلب. أما غير التواقين فليحذروه."

فالمؤلف، إذن، صاحب " رسالة ". وكتابه " منارة وميناء ". وهو موجه لفئة معينة من الناس، موجه إلى " التواقين إلى التغلب ". ومهمة الكاتب أن يدخل هؤلاء "التواقين" إلى هيكله، حيث يضع رسالته بين أيديهم، ليقودهم عبر الطوفان الجديد إلى بر الأمان، لأن الإنسان ولد ليحلق في الأعالي، وليجوب رحاب الفضاء اللامتناهي.... والإنسان سائر إلى الله، وما من وجهة أخرى جديرة بآلامه(٤٣).

* * *

كما ظهرت صورة نوح في (حكاية الكتاب)، تعود فتظهر في (الكتاب) نفسه. ونوح الذي كبح الضواري في فلكه، وتغلب على لجة الطوفان، بفضل إيمانه، هو قدوة لإنسان اليوم، في صراعه مع طوفانه الجديد، وكبح "الضواري والكواسر"، في "فلكه"، لكي يقاوم اللجة، ويتمكن من مخر عباب " الحياة الثنائية ".

يستحضر الكاتب أجواء الأسطورة، وأجواء التاريخ، أجواء السندباد وأجواء نوح، حين يخاطب (مرداد) الجماهير، في عيد الفلك، قائلا:

" ...... أنتم بناة سفن، كل على طريقته. وأنتم بحارون، كل في سبيله. ذاك هو العمل المعد لكم منذ الأزل: إن تمخروا عباب ذلك المحيط اللامتناهي الذي هو أنتم، لتظفروا منه بلحن المجد الصامت، الذي هو الله. " (٤٤).

---

(٤٣) مرداد – ص ٣٢٧.

(٤٤) نفس المرجع – ص ٣٢٧.

... يرى الدكتور إحسان عباس أن "مرداد" صورة أخرى من الخضر [٤٥] وأنا أخالفه الرأى لان ليس مرداد سوى صورة لنعيمة الكاتب الراوية - المبشر. ومن خلال تضاعيف الكتاب، نرى فى مرداد ملامح المسيح، كما نرى ملامح نبى الله نوح... أحيانا تبرز تعاليم السيد المسيح واضحة، جلية.. وأحيانا أخرى يركز على صورة نوح، لاسيما أن هيكل (الفلك) بنى - كما أشار فى حكاية الكتاب - بتوصية من نوح إلى ابنه سام. وأنه بنى على شكل الفلك، ليذكر الناس بالإيمان الذى حمل الفلك مائة وخمسين يوما، وقادها إلى بر الأمان، عبر لجة الطوفان. لكن طوفان نوح يتخذه الكاتب منطلقا، للتحذير من الطوفان الجديد. يوغل الكاتب فى الفكر والفلسفة، حين يتخذ من الطوفان رمزا لفوران الشهوات واستبدادها:

" قد يكون الطوفان الذى غمر الأرض فى عهد نوح أكبر طوفان عرفته البشرية حتى اليوم. لكنه ما كان الأول، ولن يكون الأخير، فى سلسلة الطوفانات. فطوفان النار والدم، الذى عما قريب سيجتاح الأرض، سيفوقه عنفا وخرابا. " [٤٦]

".... أقول لكم " أنتم الطوفان، وانتم السفينة، وانتم الربان. أما الطوفان فشهواتكم. وأما السفينة، فجسدكم، وأما الربان فإيمانكم " [٤٧].... الأهم أن تبحثوا عن ينابيع الطوفان، وأن تدربوا إرادتكم على تجفيفها واحدا بعد واحد.. إذ ذاك، تهدأ ثورة الطوفان، ورويدا رويدا تتلاشى... إلا احرقوا الشهوة، قبل أن تحرقكم" [٤٨]

ليس (الطوفان) سوى رمز، لأن طوفان نوح يختلف شكلا ومعنى عن الطوفان الجديد. ويوم (تغلب نوح على طوفانه، ما تغلب على طوفانكم) [٤٩].

---

(٤٥) من الذى سرق النار - إحسان عباس - ص ٥٧.

(٤٦) مرداد - ص ٣١٩.

(٤٧) المرجع السابق - ص ٣٢٠.

(٤٨) المرجع السابق - ص ٣٢١.

(٤٩) المرجع السابق - ٣١٧.

إن فلسفة نعيمة التى رغب فى أن يبشر بها، اتخذ لها خلفية تاريخية، وجذورا تراثية شرقية.

" إن المؤرخ يقف عند اللحظة الراهنة، لكن الفنان يتبين فوق ركام التاريخ رؤى مستقبلية، يكتشف من خلالها حركة التاريخ. فقد يجد فى لحظة التأزم إرهاصا بمستقبل موعود، وقد يلتمس وسط الظلام طاقة نور. " (٥٠).

إن الأديب الفذ، هو الذى يستوحى التراث، ويتخذه مصدراً للإيحاء والتاثير، ثم يجعل الحاضر والماضى متعانقين فى علاقة جدلية تضج بالدلالات الإنسانية.

يدعو المؤلف إلى التجوال وارتياد المحيطات، على طريقة السندباد. ويدعو إلى خوض عباب اللجة، للتغلب على الطوفان، على طريقة نوح. لكن السفينة التى ستقلع بنا، تختلف عن سفن السلف. فسفنهم كانت من أخشاب وقلوع، أما سفننا، فهى أجسادنا. والمحيط الذى سنمخر عبابه، ليس لجة البحار والمحيطات، بل هو محيط لا متناه، هو انفسنا. أما مقاومتنا، فليست موجهة ضد الامواج المتلاطمة، والمحيط اللجى، بل ضد شهوات أنفسنا، المتفجرة بطوفان النار. وإن عادت سفن السندباد إلى أرض الوطن محملة بالخيرات، ورست سفينة نوح على قمة جبل، حاملة الأمان والسلامة، فإن الإنسان الذى عبر محيط ذاته، وتغلب على طوفان شهواته، سوف يدرك "لحن الوجود الصامت" الذى هو الله.

هذا هو هدف (مرداد) على الأرض: أن يقود الإنسان إلى ميراثه الإلهى، وقد أعد فلكا عجيبة الصنع والقيادة (٥١).

قبل الاقلاع، يوجه المؤلف (النداء الأخير):

فليتقدم كل من رغب فى قطع الأمراس التى تربطه بالشاطىء، وكل من أراد أن يتوحد، وكل من تاق إلى التغلب على نفسه، فالفلك جاهزة.... هكذا علمت نوحا. وهكذا أعلمكم.

---

(٥٠) راجع الوسطية العربية ج٤ – ص ٣٦٥.

(٥١) مرداد – ص ٣٢٧.

وتعالت أصوات الجمهور على لحن القيثارة:

"ربانك الله، سيرى، فلك مرداد " (٥٢)

*   *   *

تستوقفنا رؤية الكاتب الخاصة المتمثلة فى عنصرين:

١- النزعة الغيبية (وقد تناولناها فى الصفحات السابقة)

٢- عبقرية المكان.

يلاحظ القارىء لرواية (مرداد)، أن الكاتب يدفع فيها، فى مرحلة جد متقدمة، إلى درجة عالية من الرمز. وهناك مظاهر تهدف إلى تجريد الحدث والشخصية من قدر كبير من الأبعاد الواقعية، مع التركيز على الأبعاد التى تساعد على تخطى الواقع، وتكوين صورة رمزية. أهم هذه المظاهر البيئة المكانية: (الفلك) التى ينمو فيها الحدث. فقد اختار الكاتب هذه البيئة، على نحو يحفل بالدلالات الرمزية. هذه البيئة أشاعت فى نفسنا، جواً خاصاً، يرمز إلى الواقع، وينفصل عنه، فى آن.

يحدد الكاتب، فى روايته ثلاث حلقات من المكان، وهى أمكنة غامضة، وهمية:

الحلقة الأولى: هى الموقع الجغرافى، الذى اختلق له المؤلف اسم (جبال الآس واللبان)، وخلع عليه أوصافا غريبة، من ارتفاع شاهق فوق هوة رهيبة، ووعورة منحدرات، يستحيل تسلقها، واقفار أجواء، يجعلها مسرحا للجان. وهو مكان ليس له وجود إلا فى خيال الكاتب.

---

(٥٢) مرداد – ص ٣٢٨.

الحلقة الثانية: ارتفاع المكان، حيث حدد الكاتب، من جبال الآس واللبان، أعلى قمة فيها، وهى (قمة المذبح). وصفها الكاتب بأنها ترتفع آلاف القامات عن سطح البحر، وبأنها منيعة وجبارة، ورهيبة. وما أحد حاول الوصول إليها، وعاد ليخبر بما جرى له.

الحلقة الثالثة: " مسرح الأحداث "، أو المكان الذى تدور فيه أحداث الكتاب، وهو (الهيكل)، الذى أوصى نوح ابنه أن يبنيه على شكل الفلك، ويدعوه كذلك ، تيمنا بفلك نوح، وليذكر الناس بها، وبالايمان الذى حملها إلى بر الأمان. ومن هنا تظل صورة الهيكل تلقى بظلالها على الأجواء، وعلى الأفكار، خلال الأحداث، منذ البداية وحتى النهاية. تدلف بنا إلى عالم غامض، يحمل ظلال التراث والتاريخ، وتغمسنا فى جو الفكر العقائدى والفلسفى الذى يبشر به الكاتب.

إن اختيار الكاتب للفلك، كمكان لمجرى الأفكار التجريدية، تعطينا انطباعا خاصا لأفكار جديدة، على أرض جديدة.... حيث يلقى الكاتب على بساط البحث كثيرا من الأسئلة حول الحياة والموت والخلود والحرية والثنائية...... لأن العنصر الجوهرى فى الرواية، هو الأفكار!!

إن البطل، فى هذه الرواية، هو الفلك – به تبدأ، وبه تنتهى.

هكذا بدأ الكتاب فى صفحته الأولى بـ (الفلك)، وانتهى فى صفحته الأخيرة مع (الفلك)، سبيل الإنسان إلى الابحار، والتجوال، وخوض عباب الأمواج. كان ذلك أيام نوح، وكان ذلك أيام السندباد. ولايزال التجوال مستمرا مع سندباد نجيب محفوظ وألفرد فرج، وسندباد صلاح عبد الصبور وخليل حاوى..... مروراً بنوح نعيمة ومرداده... ويظل الإنسان فى تجوال وبحث وإبحار فى المحيطات المترامية، وفى داخل الذات السحيقة، باحثا عن ذاته، وباحثا عن الله.

* * *

المؤلف لم يختر بطله صدفة، بل هو - كما فعل الحريرى فى مقاماته - عمد إلى نموذج يحمل " ثقلاً " تاريخيًا ودينيًا [٥٣]، فيتحول هذا الثقل إلى خلفية، تثير فى ذهن القارىء الكثير من المتواردات. لا ينقل الكاتب إلينا شخصية عادية تحمل ملامح (اللابطل anti hero) التى كثر تصويرها فى الروايات الحديثة، بل عمد إلى نموذج، يصلح أن يكون رمزًا، تنسحب عليه ظلال التاريخ والدين، وتضيف إلى شخصيته أبعادًا، فيها الكثير من الخصوصية والأصالة. إنها شخصية خلقها الكاتب على شاكلته، تحمل ملامحه النفسية والفكرية، ووقف خلفها مبشراً ونذيراً.

لقد خلع المؤلف على بطله صفات غير مرئية، أتاح لها نضجه الفنى أن تتخطى حواجز الزمان والمكان، وأن تكون رمزًا خالدًا.

---

(٥٣) الوسطية العربية ج٤ - ص ٢٣٨.

الباب الثالث

اتجاهات الرواية

- الفصل الأول: الرواية الفلسفية.

- الفصل الثاني: الرواية الرومانسية.

اتجاهات الرواية

في ظل مناخ مشحون بالقلق والتوتر، اكتشف المهجريون تناقضهم مع العالم حولهم، فبدأوا بالتمرد عليه. وأهم ما تتميز به تجربة المهجريين، إنها تكشف عن المفارقات الخصبة التي تنشأ بين الأديب وعصره، وذلك حين يلتقي القديم بالجديد، وحين يلتقي الشرق بالغرب.

اتسعت رؤية المهجريين، وانطلقوا من قراءة مآسيهم الذاتية، ليقرأوا مآسي الإنسان بشكل مطلق. لقد اتسع أفقهم، ليحتضن كل التطلعات الإنسانية، في كل زمان ومكان، وقد اعتمد إبداعهم على الموهبة، والثقافة، والجهد الخلاق، في استبطان الأحداث والأشخاص والأشياء. والفن عند المهجري ملتزم وهادف، بشكل مطلق. أبعاده وأهدافه مرتبطة بالهدف الفلسفي، وبالمسيرة الإنسانية، باتجاه ذلك الهدف، الذي هو الخلاص والخلود الأبدي. والفن الحقيقي، هو الذي يؤدي إلى مساعدة الإنسان على اكتشاف ذاته، واكتشاف الله في ذاته، والسعي في الوصول إليه.

إن قراءات ميخائيل نعيمة في الأدب الروسي، وإعجابه بما فيه من صدق وواقعية وأصالة فنية، حفزته على أن يثور على الأدب القديم، في المشرق العربي، وعلى الأدباء العرب الذين كانوا يوجهون جل اهتمامهم للصناعة اللفظية، والعبارات المنمقة، والمفردات الطنانة، وتدور موضوعاتهم حول المجاملة والنفاق، وتتجافى أقلامهم عن تصوير الحياة والواقع. وحذا زملاؤه، أدباء المهجر، حذوه؛ فثاروا على القديم ومضوا في طريق التجديد.

ويبدو أن أديب المهجر – كان يضع نصب عينيه ثلاثة أهداف:

* هدف اجتماعى اصلاحى، يقوم على مساعدة الضعيف ونصرة المظلوم، والوقوف إلى جانب الحق.

* هدف روحى، يقوم على تفسير الحياة والموت، وعلى السعى نحو الخلاص والخلود والسعادة الأبدية. لأن "الأديب.... هو الذى يستطيع أن ينير سراجا يستضىء به، أولا، ثم يضىء به للغير"(١).

* هدف أدبى ثورى، يقوم على التمرد على الأدب القديم السائد، والسعى إلى إنتاج كتابات جديدة تحمل طابع الأصالة والصدق، وتصور الحياة والواقع، من جانب؛ وتتناول قضايا الإنسان الكبرى، من جانب آخر.

فى أبريل ١٩١٣ قرأ نعيمة أول عدد من مجلة "الفنون"، وفيها مقالات وأشعار بقلم جبران خليل خبران، وأمين الريحانى، ونسيب عريضة، وقطع مترجمة من الآداب الأجنبية. وكانت سعادة نعيمة بالغة، بهذه المجلة، لأن أدباءها، حققوا على الورق، ما كان يطمح إليه، من تجديد، فى الفكرة والأسلوب اللذين ينبضان بالحياة.

وأقبل المهجريون على الكتابة فى "الفنون" بكل حماسة ونشاط، يدعون إلى التجديد، دون الانقطاع عن الماضى. "إننا إذا ما عملنا على تنشيط الروح الأدبية الجديدة، لا نقصد بذلك قطع كل علاقة مع الأقدمين.... فبينهم من فطاحل الشعراء والمفكرين، من ستبقى آثارهم مصدر إلهام للكثيرين، غدا وبعد غد..."(٢) ويرى كتاب المهجر أن الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان، وأن الأدب واسع كالحياة، عميق كأسرارها، ينعكس فيها وتنعكس فيه... وركز المهجريون، فى قصصهم القصيرة، على الهم الاجتماعى. وما لبثوا أن انتقلوا، فى رواياتهم، من الهم الشخصى، والهم الاجتماعى،

---

(١) أحاديث مع الصحافة – ميخائيل نعمة – ص ٢٤١.

(٢) سبعون – ميخائيل نعيمة – ج٢.

إلى الهم الإنسانى الكونى؛ وهو رحيل على صعيد الشكل الفنى، أيضا. من واقعية تصور مشكلات المجتمع، ورومانسية تغنى الواقع بالذكريات، والأحلام والمشاعر، إلى ذهنية فلسفية، تبحر فى الذات، بحثا عن الذات، وعن الحقيقة الخالدة.

* * *

تيسيراً للدراسة الأدبية، نرصد، فى روايات المهجر اتجاهين:

أولا :

* اتجاهاً فكرياً فلسفياً، تمثله روايات نعيمة وإرم ذات العماد لجبران.

ثانيا :

* اتجاهاً رومانسياً، متمثلاً فى رواية الحب: وتتشعب فى منحيين.

(أ) المنحى التاريخى – نرصد تجربة أدبية وحيدة، فى رواية الحب التاريخية، هى ديك الجن الحمصى، لنسيب عريضه.

(ب) المنحى الوجدانى – نرصد رواية الحب الرومانسية، المعنية بالعواطف الذاتية – هى الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران.

الفصل الأول

الرواية الفلسفية

إذا صح القول بأن الرواية الحديثة هى نجيب محفوظ، فإنه من الصحيح - أيضا أن الرواية المهجرية هى ميخائيل نعيمة.

يدلف نعيمة، فى قصصه القصيرة، رحاب الواقعية. ويرسم، بعناية، شخصيات حية، مستمدة من واقع الحياة. أما رواياته، فتمثل قمة إنتاجه، ونضج أفكاره فى الحياة، وآرائه الفلسفية.

وقد بدأ كتابة أول رواياته "مذكرات الأرقش"، عام ١٩١٧ - أثر أزمة روحية تعرض لها، بعد تخرجه من الجامعة، وشعر يومها - كما يقول - إن الله قوة فى داخله، مما أعطاه شعوراً بالأمان، وحفزه على كتابة روايته. وظهرت فصول من "مذكرات الأرقش" فى مجلة الفنون، ولكنها لم تنشر كاملة إلا عام ١٩٤٩، فى بيروت. وهذه الرواية تجمع بين ملامح السيرة الذاتية، والرواية الخيالية البوليسية، والرواية النفسية، والرواية الفلسفية الميتافيزيقية، فى اطار ايحائى، رمزى، صوفى.

تدخل تكنيك الرواية البوليسية، فأضفى على الرواية الكثير من الغموض والآثارة والتشويق. ولم ينحدر هذا الأسلوب بالرواية إلى الابتذال لأن الكاتب تناول قضايا فى منتهى الأهمية، وأودع روايته الكثير من أفكاره وفلسفته؛ فالرواية ذهنية، تأخذ الفكرة المجردة فيها مكان الصدارة. لكن الكاتب لجأ إلى أسلوب القصة البوليسية ليضفى الغموض على روايته، ثم ليكشف السر، فى نهاية الرواية. يجسد الكاتب الانفصام، فى شخصية الأرقش، وضياعه، وعجزه. ويتحول العبث لديه إلى رغبة فى التدمير،

رغبة فى القتل، ورغبة فى الانتحار. يبدو لنا بريئا، خلال الرواية، ولكن نكتشف، فى النهاية، أن فجيعة التوتر بين الروح والجسد، والتخبط بين المثال والواقع، جعلاه يغرق فى العجز والتمزق، ثم الجريمة.

يوميات الأرقش ليست لسرد أحداث تتوالى، وتدون يوميا، بل هى تنبض بالحياة والفكر والفلسفة. ويوظف الكاتب الحلم، ولمحات الماضى الغامض، ليشوق القارىء الذى يلهث وراء الكاتب، لمعرفة السر الذى لايكشفه إلا فى النهاية، التى كان أولى بها أن تكون البداية. وكان الغموض الذى يكتنف المذكرات، يزيدنا إثارة وتشوقا لمعرفة الحقيقة.... وتنتهى الرواية، ويظل القارىء حائراً، وسر الشخصية يشغله، دون أن يعرف حقيقة اختفائه وتواريه. والسر ظل سراً، وحار القارىء فى تفسير اختفاء البطل عن مسرح الأحداث:

هل أقدم الأرقش على الانتحار؟ هل أطلق ساقيه للريح فراراً من العدالة؟ أم هو اختفاء (أهل الخطوة) – الذين يظهرون ويختفون، فى ظروف غامضة، لا يفهمها إلا المتصوفون.

هذا الغموض، فى اختفاء الشخصية، يضفى على الرواية بعداً ميتافيزيقيا، يقصده الكاتب ويعيه.

إن ظهور البطل المفاجىء، واختفاءه الغامض يحمل بعداً صوفيا. والكاتب يلجأ – عادة – إلى هذا الأسلوب لإضفاء بعد غيبى على رواياته، كما فى رواية (اليوم الأخير)، حيث ظهر اللامسمى فجأة، ثم اختفى فجأة، بشكل غامض، وكذلك هشام، اختفى معه، بنفس الطريقة الغامضة. ويتكرر موقف الظهور والاختفاء الغامضين، فى كتاب (مرداد)، وفى رواية (لقاء).

القيمة الكبرى التى يدور حولها الحدث، هى اظهار معتقد يؤمن به الكاتب. على أساس هذه القيمة رسم الإطار العام للرواية، وفى داخله تتجمع الأفكار، وفى داخله ينشأ الصراع، فى نفس الشخصية، ويعبر عن هذا الصراع بأسلوب تيار الوعى، والتذكر، والارتداد، والمنولوج الداخلى.

لقد سلك الكاتب أسلوبا فنيا لإظهار هذا الصراع، يشبه أسلوب نجيب محفوظ[1] - هو التقاء التيار الفكرى مع التيار الشعورى، عند البطل. وترتب على ذلك، أن قيمة الرواية لا تكمن فى تسلسل الأحداث، إنما فى الصراع النفسى الذى يعترك، فى داخل البطل. فبدت الرواية عملا فنيا مرويا من داخل البطل، وليس من تسلسل الأحداث الخارجية. ويستعين الكاتب بأسلوب الارتداد، الذى يحكى أحداثا مضت بعد أن تكون الأحداث الحالية قد تجاوزتها بالفعل. تتداعى الذكريات على نحو حر، ولكنها - على حريتها، وتنوعها - مرتبطة بأصل واحد، هو الجريمة الغامضة، والدافع إلى ارتكابها. ويوظف الكاتب الحلم ليفجر ذكريات الماضى، فيتكون، فى وعى الشخصية، تيار ممتد. فيكون مجال رؤية يجمع الماضى إلى الحاضر والمستقبل، فى لحظة متفردة. وهذا المجال لا ينتمى إلى زمن معين، مع إنه - من زاوية الأحداث - ينتمى إلى الزمن الماضى.

الأرقش يرمز - فى أحد وجوهه - إلى الأديب الحائر، التائه، يحاول جهده البحث عن ذاته، وعن حقيقة الإنسان، يحاول الخلاص من قبضة الزمن.

والرموز مفصح عنها بكلمات ذات دلالات فلسفية، أكثر منها نفسية. ورغم أن الإطار الذى تتحرك فيه نفسى، إلا أن الكاتب لم يعالجها بأبعادها النفسية، وإنما ببعدها الفكرى المجرد. وهى تعبير عن فكره الذى تمتزج فيه الديانات الشرقية بالمسيحية بالوجودية .

إيقاع الحركة، غير المستقر، يخيم على الرواية. لقد اختار الكاتب المقهى مكانا، والكل فى حركة: الراوى وصديقه، وزبائن المقهى، وصاحب المقهى. الكل لا يستقرون، إلا البطل، الأرقش، فهو صامت، ساكن، هادئ جسديا، ولكنه غير مستقر نفسيا، ولا روحيا. منذ نزل الأرقش نيويورك، وهو يعمل فى هذا المقهى، ويقيم فى غرفة حقيرة خلف المقهى نفسه. ولمدة ثلاث سنوات، لا يغير عمله أو سكنه، ولكن مذكراته

---

(١) راجع كتاب قراءة الرواية - د. محمود الربيعى - دار المعارف - مصر ١٩٧٤ - ص ١٠٦.

التى يكتبها يوميا، تحمل الكثير من القلق النفسى، والحيرة الروحية، وعدم الاستقرار.

الخط الواضح فى بناء (مذكرات الأرقش)، هو أن يبدأ الكاتب الرواية من نهايتها. والبطل يبدأ فى تسجيل مذكراته. ويتحول البناء الدرامى كله إلى هذا التسجيل، وبالتالى، فإن البناء الدرامى ينهض على وجدان البطل، وتيار الشعور واللاشعور عنده. ونرى الشخصيات والمواقف والأفكار، من وجهة نظر البطل.

والكاتب لا يركز التشويق، فى النهاية أو النتيجة، فى حد ذاتها، بل هو يوزع التشويق على جزئيات البناء الدرامى، ويوظف الحلم. وينصب اهتمام الكاتب على ما يدور داخل البطل، وتيار الشعور واللاشعور عنده. والحلم الذى يتكرر، ويفزع البطل خلال نومه، يلخص التمزق الذى يعتمل فى داخله، يمثل كابوس الواقع، الذى يرتد إلى منطقة اللاوعى، ويقرع الأعماق الراقدة، فتولد إيقاعا حادا عابثا.

تبدأ الرواية من نهايتها، وتتطور إلى الوراء. ومن خلال الأحلام التى تداهم الأرقش، نحاول أن نعرف شيئا عن ماضيه. ومع كل جزء من المذكرات يكشف البطل عن جزء من تجربته الشخصية، وتجربته الروحية، وأفكاره ومعتقداته. هذا المنهج الدرامى، يتيح للكاتب أكبر قدر ممكن من تحليل نفسية البطل، دون الوقوع فى خطأ التقرير المباشر، لأن الذى يصف ويحلل، هنا، ليس الكاتب، ولكن البطل.

يجسد الكاتب – من خلال الأرقش – تجربته الخاصة، فى مدينة نيويورك – تنين البر والبحر(٢) – التى أمضى فيها فترة من حياته، وعانى من مظاهرها المادية، وخوائها الروحى... فى هذا الجو المادى السوداوى، المثير للكآبة، ينكمش الأرقش على نفسه، ويعيش فى ملكوته الخاص. لقد اتخم غربة وضياعا، وهو يبحث بإخلاص

---

(٢) يصف الكاتب نيويورك بالتنين فى كثير من مقالاته. انظر المراحل والمجموعة الكاملة ج٥ ص٥١ – دار العلم للملايين ١٩٧١.

دؤوب عن ذاته، وينشد طريق الخلاص. مدلولات الجفاف والغربة والعزلة، تحمل الإيحاء بالواقع النفسي، وبنبض الزمن، من خلال المذكرات التي يكتبها الأرقش يوما بيوم. هو غارق في طين المدينة، يطارده إحساس عميق بالقلق والحيرة والشك، ولا يجد الخلاص المؤقت، إلا في الكتابة.

* * *

حين ضاقت القصيدة والخاطرة والقصة القصيرة عن استيعاب الفلسفة التي تكاملت، واتضحت معالمها، كانت الرواية هي السبيل لطرح النظرية. وجاءت روايات المهجر تمثل دراما الإنسان. وربما، في سبيل مضمونها الفكري تجاوز لقيمها الفنية.

والنظرية طرحت – في الأرقش ولقاء –، ثم تحولت إلى دعوة، في مرداد – وكان مرداد كتابا نظريا يتخذ طابع التعمق والتعقيد – وجاءت التطبيقات الأساسية لمرداد في اليوم الأخير ويا ابن آدم، حيث يوضح الكاتب نظرياته ويطرح تطبيقها بسهولة وتبسيط.

يؤمن المهجري أن هناك عنصراً تعليمياً مهماً، في بناء الرواية؛ وعلى الروائي أن يترك الأحداث والشخصيات تتحرك، لخدمة هذا العنصر الفكري الفلسفي. ورواية مرداد تتعرض لموضوع الخلود والخلاص، وهي بهذا التصور، قد فرضت شكلها، وتوجهت إلى الخاصة. وكانت لفتة ذكية، من الكاتب، ان يضع تعريفا لكتابه، في العنوان، ليؤكد الهدف الذي يضم الرواية، من أولها إلى آخرها: (مرداد منارة وميناء، للتواقين إلى التغلب، أما غير التواقين، فليحذروه).

في الرواية ملامح فنية، مستمدة من الشكل التراثي، هي: توظيف عنصر الشعر، والاعتماد على شخصية الراوي، والحس الديني الذي يلقي بثقله على الرواية، بمختلف منحنياتها.

يحرك نعيمة لغته على مستويين:

فى (حكاية الكتاب)، يلجأ الكاتب إلى أسلوب السرد والوصف، وتصوير الأحداث الغريبة، التى تعتمد على المفاجأة. وقد انعكست الحركة على الصيغة اللغوية، فجاء الأسلوب لاهثا. وقد أكثر المؤلف من الألفاظ والعبارات الدالة عليها، نذكر منها: (وإذ هممت... طرق اذنى) - (لشد ما ادهشنى ذلك وروعنى) - (ما هى إلا لحظة، حتى بدا لعينى..) - (فى أقل من لحظة، هجمت..) - (... فانتصب بجانبى..) - فأنعقد لسانى من الذعر...) - (فانطفأ المصباح فجأة..) وغيرها.

والشكل الفنى - على صعوبة الموضوع - ينساب، فى (حكاية الكتاب) - الجزء الأول من مرداد - ببساطة، وينقلنا بسهولة، من رحاب الأسطورة، إلى أرض الواقع، وبالعكس. وتدلف بنا حكاية الكتاب أجواء ألف ليلة وليلة، ويساعد على ذلك لغة سلسة، شعرية، متدفقة. والشعر يأتى فى حينه، ليجسد الموقف المزدحم بالمشاعر، التى تتصارع داخل الشخصية، كما يجسد الأفكار التى يود الكاتب إظهارها.

نلمح بناء الحكاية العربية القديمة، الذى يقودنا عبر دهاليز شيقة، سرده يأخذ بالألباب، ونحن نكتشف مجاهله، فى كل صفحة. هذا البنيان الفنى القصصى، ظهر واضحا فى حكاية الكتاب. لقد استطاعت حكايات ألف ليلة وليلة، وأساطير التراث، أن تحيا فى رؤيا الكاتب، عبر استخدامات شتى؛ تارة لأسلوب السرد، وتارة للإثارة، مرة كحلم بالواقع، ومرة كواقع للحلم. فكسب بذلك تقنية، يرثها الفنان من أيام الطفولة، لتصبح شعورا متفجرا من انعكاس البيئة على أعماق النفس الإنسانية.

أما المستوى اللغوى الآخر، فيظهر فى (كتاب مرداد)، حيث يوظف الكاتب اللغة، لإدخالنا فى الجو الدينى، ولخدمة أفكاره، وفلسفته.

ينساق الكاتب مع الجو الدينى، ويضفى الطابع الصوفى على روايته، مما يمكن أن نتبينه خلال العناوين الداخلية (فى سبعة وثلاثين فصلا). نذكر منها:

- مرداد يسفر ويحدث عن الحجب والخواتم.

- الإنسان إله لم يزل فى القمط.

- فى الدينونة ويوم الدين.

- المحبة هى ناموس الله.

- فى الصلاة.

- فى المنطق والإيمان. نكران الذات هو تثبيت الذات. كيف نقف دولاب الزمان.

- أين نمضى بعد الموت.

- فى الحنين الأكبر.

- فى الخطيئة ونزع مآزر أوراق التين.

- فى البيضة الأم.

- شرارات على الطريق نحو الله.

- مرداد يحذر الجماهير من طوفان النار والدم، ويدلهم على طريق النجاة، ويعلن فلكه على أهبة الإقلاع.

....

هذه العناوين، تستحضر الجو الدينى، وتضفى مسحة صوفية على الرواية، وتحمل فى ثناياها قدراً كبيراً من الوعظ والإرشاد. وتتوارد على لسان مرداد مفردات ذات نكهة دينية، نورد بعضها، مثل: الحقيقة - المحبة - التواقون - السكينة - الخلاص - إله فى القمط - الينبوع- المحور - الطوفان المقبل - التاسع المنتظر....... وغير ذلك، مما يمثل عالماً خاصاً، لا يختلف عن الشطحات الغامضة، يطلقها أصحاب التصوف.

إن العناوين والتراكيب والمفردات، تشكل، فى مجموعها، لغة تقرب من لغة المبشرين. وتدخلنا فى محراب نعيمة، حيث يمارس طقوسه، ويقف واعظا ومبشرا، وقد نصب نفسه - كما فى أكثر كتبه - مخلصا وهاديا، يدعو إلى الخلود عن طريق

التسامي، وإدراك "القمة" للاتحاد بالذات الإلهية. وقد انعكست هذه الرؤية الصوفية على اللغة، فجاءت نورانية موحية، حينا، وصعبة ملغزة حينا آخر؛ قد تستغلق على الدارسين.

ويدهشنا أن يقع في هذا الشرك ناقد كبير، حين علق على كتاب مرداد بقوله:

"انطلق الكاتب، في الفصول الأولى، يشرح الفكرة العامة، التي تقوم عليها فلسفته، فجاءت فصوله، في جزئيات المسائل، وقد فقدت القدرة على الإثارة مقدماً - إذ أن فكرتها اتضحت للقارىء، من خلال الكليات الأولى"....

"... وحين جعل الوحدة أساسا لكل مظهر، أصبح في الواقع يتعذر عليه، أن يتحدث عن المزدوجات، لأنه نفاها قبلاً. فاذا فهمت المحبة، مثلا، على أنها ناموس إلهي، تعذر بعد ذلك على الكاتب أن يعقد فصلا، للمقارنة بين المحبة والبغضاء.... إذ البغضاء - حسب النظرية التفسيرية - لا وجود لها"(٣).

وردنا على هذا التعليق، أن الناقد خلط بين المستويات الثلاثة التي يتحدث عنها نعيمة، في فلسفته؛ وهي مستوى الإنسان في البدء، ومستوى الإنسان في ظاهره، ومستوى الإنسان في حقيقته. (كما ذكرنا ذلك، في فصل الثنائية). والمرحلة التي تذوب فيها المزدوجات - ويتحدث عنها الناقد - هي في المستوى الثالث، وهو المستوى الذي يسعى الإنسان للوصول إليه.. أما في المستوى الثاني، فالازدواجية مطروحة على بساط البحث، وهي من أسباب شقاء الإنسان واضطرابه، كما يقول نعيمة.

"ليست الثنائية إلا مرحلة في الزمان، تبتدىء في الأحدية، وتنتهي إليها. فمن أسرع في اجتيازها، أسرع في الاتصال بحريته"(٤).

* * *

---

(٣) من الذي سرق النار - د. احسان عباس - ص ٥٨.
(٤) مرداد - ص ١٨١.

يأتى البناء مشحونا بالمشاعر والأفكار، بشكل مكثف. وكلما قوى جانب الحدة فيه، ضعف جانب الوضوح. هو لا يقدم أحداثا واضحة، مترابطة، بل يصور ما يعتمل فى أعماق الكاتب من انفعالات، وما فى ذهنه من عقائد. يأخذ القارىء إلى متاهة الكلمة، والصورة، والرمز؛ ويتركه يتحسس طريقه بصعوبة. وهو من خلال نسيج العمل الروائى، يوحى بمعان عميقة، بعيدة. هدفه ايقاظ القلق القائم فى أعماق كل منا، وإثارة السؤال المبهم الملغز، فى نفس كل منا، واطلاق صيحة من أجل الخلاص، قبل ان يجرفنا "الطوفان".

تناول الكاتب موضوعه بفكر عميق، واحساس صادق، وانفعال نبيل، إلا أن تكثيف الصور من زاوية المتفرج، أوقع الرواية فى الرتابة. كما أن النقد المتوالى، والوعظ المستمر أحالا بعض أجزاء الرواية إلى تعليقات، وتعليمات سافرة، مباشرة.

مرداد رواية تعليمية، وملحمة البحث عن الذات. وتظل لشخصية "المعلم" حضورها منذ بداية الرواية، وخلالها، وحتى نهايتها. هذه الشخصية ليست صورة الإنسان معين من لحم ودم، يحرص المؤلف على تقديم ملامحه النفسية والجسدية، ويحاول صاحبها أن يحاكى الواقع؛ بل هى رمز للرؤية الحضارية، وتجسيد للحكمة الشرقية.

مرداد (المعلم) تذكر بصورة المسيح، التى أشارت إليها روايات عربية، فيما بعد، مثل "قرية ظالمة" لمحمد كامل حسين، ورواية "الأسوار" لمحمد جبريل - حيث تعرض لقضية الفداء والخلاص.

و (الفلك) ليس مجرد مسرح للأحداث، بل هو "شخصية" بارزة، تؤثر فى الشخصيات، ويلقى بظله على مجرى الأحداث. ظهور (المعلم) مرداد، فى الفلك، وعودته بعد زمن طويل - يمثل رحلة صوفية، تنتمى إلى شكل يجمع بين عالمين: عالم الحقيقة، وعالم الخيال. إنها رحلة من السماء إلى الأرض. تشبه عودة أبى العلاء عند المنفلوطى، أو عودة نوح، عند محمود طاهر لاشين؛ وهى عادة، تجنح إلى نقد الواقع. إلا أن (مرداد) تقع فى قبضة القضايا الذهنية، لأن مرداد إنما جاء مخلصا،

يؤدى الدور الذى أداه نوح فى الماضى. جاء يخلصنا من طوفان الدم والنار، ثم يصعد فى فسطاط النور، كما المسيح.

للكاتب رؤية خاصة، تجعل عمله عملا فريدا. ورؤيته الخاصة هذه تتمثل فى عبقرية المكان (الفلك)، وفى النزعة الصوفية، المعتمدة على الرحلة من السماء إلى الأرض، والأحداث التى لا تخضع لمنطق العقل، والمزج بين الحقيقة والخيال، واللغة التى قد تصل درجة عالية من الصفاء.

إن هذا الدرب الروحى، يقرب الكاتب من متصوفة المسلمين، فى الدهشة والصبر والزهد والطمأنينة والسلام.... وأهم نقطة التقاء، هو فى تشديده على شمولية الكون ووحدته، المتجلية فى علاقات لا تنفصم بين كل صور الحياة.

* * *

انصرفت رواية (لقاء) عن الشكل التقليدى، المحدد فى قضاياه ورؤاه، إلى شكل آخر، يعتمد على الخيال، وعلى الحلم والفانتازيا. فيحطم الكاتب الزمن، ويدخل الأفكار والمشاعر فى مواقف غائمة. وينتهى بالبطل إلى موقف عبثى، يصعب على القارىء مهمة الاقتناع به.

وتشترك رواية لقاء، مع رواية اليوم الأخير، فى أن الكاتب تحرر من قيود الزمان وواقعية المكان، وانطلق فى جو من الخيال، الذى يميل إلى الأغراب، مما جعل البناء الدرامى يأخذ شكل الفانتازيا، أو الأعمال الفنية المغرقة فى الخيال. ووظف فكرة الفانتازيا الخيالية، لخدمة فكره الفلسفى. وقد صاغ نعيمة الوقائع، فى (لقاء)، على أساس من عقيدة التقمص، التى سبق وظهرت فى عدة قصص قصيرة لجبران.

يرى بعض النقاد إن ليس غير رواية لقاء - لدى نعيمة - ما يصور صلة الرجل بالمرأة ومن هنا تفردها(٥). ونحن نخالفه الرأى، لأن مذكرات الأرقش تبرز صلة الرجل

---

(٥) النثر المهجرى - عبد الكريم الأشتر - ص ١٢١.

بالمرأة، بل تقوم أصلا، على هذه الصلة؛ مع اختلاف فى الرؤية. فحيث أخفق الأرقش - وسقط كبطل تراجيدى، نجح ليوناردو، واستطاع أن ينتصر على الصراع الحاد فى داخله، وتغلب على الشهوة، وانعتق من ربقة الجسد وقيود المادة.

واختار الكاتب تكنيكا لروايته، أن تبدأ من الوسط، ثم يطور الأحداث للخلف حينا، والأمام حينا آخر، ليفاجىء القارىء بأحداث مغرقة فى القدم، تلقى بظلالها على أجواء الواقع الحالى. والإيقاع السريع للرواية يظهر فى تتابع الأحداث، وتغيير الأماكن، وفى النبض المتسارع فى الجوانب التعبيرية اللغوية: فى استخدام الجمل الفعلية بكثرة، وتكثيف الصور الذى يمنح الرواية قوة دينامية، وتغلغل نبرة الصراع فى ثنايا الرواية. وتعمق الكاتب فى أبعاد الرمز فجاء عميقًا، يتسق مع فلسفة الرواية، ويلقى بظله على الحوار والمواقف وتصوير الصراع والشخصيات. وتتجلى خصوصية الرواية فى ذلك البعد الميتافيزيقى، مما منحها نضجًا فنيًا، واختط لها مسارًا يختلف عن الروايات التقليدية. واختار الكاتب لروايته تركيبًا ثنائيًا، عنصراه الفرد والزمن(٦).

ورواية (لقاء) تنقل القارىء إلى عوالم بعيدة، تتخطى حواجز الزمان والمكان، وتثير فى نفسه تساؤلات لا تحد.

قسم المؤلف روايته إلى سبعة فصول: الوديعة - الكمنجة الجانية - آراء - وادى العذارى - شهلبة ومهلبة - من سجن إلى سجن - لقاء.

وعنوان كل فصل يحمل المعنى الحقيقى، والمعنى الرمزى. ويحقق الكاتب، فى روايته، المعادلة الصعبة بين الوضوح والرمز، البساطة والعمق، الفكرة والصورة، المباشرة والإيحاء. إنها - ككل روايات نعيمة - تحمل بذرة غامضة، تنمو وتتشكل، وتسفر، فيما بعد عن محتواها وملامحها. وتتكرر هذه التقنية، فى كل مرة يواجه الكاتب فكرة الصراع بين الثنائيات.

---

(٦) راجع فصل عنصر الزمن، فى هذا البحث.

تهدأ نبرة الكاتب، مع الصور الحالمة المطمئنة "... جمعت هذه الفتاة إلى سذاجة الطفل نقاوة الملاك، وصفاء النبى.... تبسم ولا تضحك، وتتكلم من غير أن ترفع صوتها، فكأنها تهمس همسا. ولكنه همس تترقرق فيه أعذب الألحان، وتتمازج ألطف الألوان...."(٧).

".... كان الظل ناعم الملمس، ندى النفس، يلف سكينة مخملية ترهف الحس.... خيل إلى أنى أسمع زحفه الرفيق، الوئيد على صفحة الماء، وعلى ضلوع الصخور والأشجار والأعشاب...."(٨).

وتعلو نبرة الكاتب مع اليقظة المتوثبة، والشهوة الجامحة، التى تنصب شراكها لليوناردو "....... وعندما كدت اقتطف النصر صافيا، كاملا، وجميلا فوق كل وصف، استيقظت الشهوة التى حسبتنى قهرتها من زمان..... وقهرتنى شهوتى، فهمت على وجهى من جديد أقاهر شهوتى .... فأمامى معارك قاسية بعد، ولا نصير لى فيها سوى شوقى اللافح..."(٩).

"... استشاطت محدثتى غضبا، وراح الكلام يخرج من فمها كأنه القذائف، وشفتاها ترتجفان وتزبدان، وعيناها تقدحان شرراً..... ووجهها يلتهب بما فى قلبها من ثورة متأججة...."(١٠).

الأصوات الصاخبة، الداخلية والخارجية، تقدم درجات متفاوتة من الوعى، الذى يجعل الموقف المتأزم ينحل بانفراج. ويخرج ليوناردو من الوضع المغلق، ومن العبث الخانق، ومن الحلقة المفرغة – يخرج بفضل قدرته الأسطورية على التحول الخارق، والولادة الجديدة... بفضل النغم الذى يحمل الحقيقة والأسطورة، فى آن معا.

---

(٧) لقاء – ص ٢٢.
(٨) المرجع السابق – ص ٥٥.
(٩) المرجع السابق – ص ٨١.
(١٠) المرجع السابق – ص ٨٨.

الرواية التى تظهر وكأنها غير واقعية، لأنها تروى أحداثا غير عادية، وغير مألوفة، ليست خرافة. هى أسطورة تحمل مدلولات مطلقة، وتعبر عن الحقيقة الكلية – إذ عالجها الباحث بنظرة رمزية، تكشف الأبعاد التى تحملها. وهى تجسيد لحقيقة مطلقة، كامنة فى اللاوعى الإنسانى. أن الرواية، بفصولها السبعة، تهويمة فوق الواقع، لذلك نجحت فى التأليف بين الخيال والواقع، بين الفردوس الابدى والعالم الأرضى. واستعان الكاتب بالنغم، ليكون الموسيقى التأثيرية، فأدخلنا فى الجو المسحور، الذى يلقى بظله على الرواية، وأبطال الرواية:" وراح ينفخ فى الشبابة. فعوى الثعلبان عواء منكراً، يبعث القشعريرة فى البدن... وبغتة انحدرت نبرات الشبابة العالية إلى بحة خافتة بطيئة... فانبرى الثعلبان يقفزان ويأتيان حركات متساوقة كأنها الرقص... إلى أن راحت الشبابة ترسل ألحانا مهدهدة متواصلة. إذ ذاك اخذت حركات الثعلبين تتباطأ... إلى أن وقع كلاهما على الارض بغير حراك. رفع ليوناردو الشبابة عن شفتيه وقال بين هازىء وجاد: "أرأيت كيف يكون السحر؟"(١١).

عن طريق الصوت، يحول الإحساس إلى مشهد خارجي، وقد استعمل حاسة السمع، واستغلها بشكل ملفت. وتوظيف الأنغام متسق مع الجو النفسى. والموسيقى التأثيرية دلفت بالقارىء إلى الجو المسحور، الذى هيأه الكاتب. فالشبابة تركت أثرها فى الثعلبين، كما أثرت الكمنجة فى الراوى، الذى ما كان باستطاعته أن يرافق الكمنجة فى كل جولاتها... ويسيطر عليه "حنين لاهب لا يخبو له أوار"....

لقد ظل البطل محاصرا بشهواته الأرضية، إلى أن تطهر بالنغم، فأفلت من الحصار... إنه الساحر الذى لا يموت، والتقى بمحبوبته، بهاء، خارج حدود الزمان والمكان.

لقد انتصر ليوناردو، حين تغلب على شهوته، ونال الخلود.

---

(١١) لقاء – ص ٧٦.

(اليوم الأخير) رواية ذات طابع سيكولوجي، فلسفي، يظهر فيها المزج بين الواقعية، والاستبطان النفسي، والموقف الميتافيزيقي.

يدخل موسى العسكري دوامة التجربة والكشف؛ وينهار أمام اكتشافه زيف الحياة العملية. ثم – كالغزالي – تنهار ثقته بالحس وأدوات المعرفة، فيبدأ اغترابه عن عالمه.

"ويستبد بي الشوق إلى الذوبان – إلى التخلص من أورامي وأوهامي – إلى التعري من ثيابي، ومن جسدي، ومن أفكاري ومخاوفي، ومطامحي وشهواتي – إلى الانفلات من كل رباط يربطني بالناس ومؤسساتهم، وتقاليدهم ومعتقداتهم – إلى الانعتاق من ربقة التغير والتبدل، والنمو والانحلال، والساعات والمسافات. ويبدو لي إن ذلك مستطاع، وفي متناول يدي، إذا أنا استسلمت بكليتي للشوق الذي استبد بي. بل يبدو لي وكأنني آخذ بالذوبان، وكأن بيني وبين الانعتاق قيد شعرة. وتغمرني طمأنينة عجيبة"(١٢).

حين اختار الكاتب الحركة النفسية مادة لروايته، وتعلق بالحلم المبهم، اخضع الرواية لجو ملائم لحالة الحلم، والوحدة المتأملة. واختار منتصف الليل، لينبعث منه صوت الهاتف الخفي (قم ودع اليوم الأخير).

وجاء بناء الرواية لا يعتمد على قانون السببية، والتتابع الحتمي للأحداث، بل اعتمد الصدفة حينا، والكرامات حينا. واستعان بالفانتازيا ليحاول اقناع القارىء بأمور حيوية، وقضايا فلسفية، ربما هي قضايا القارىء نفسه. ولعل الحيوية التي يتميز بها البناء الدرامي، تعود إلى وقوعه في منطقة ما بين الواقع والخيال.

لا يصور المؤلف واقعا يتسق كله مع المنطق، ولا أحداثا تتابع في الزمان، ولكنه يقدم، مع ذلك، واقعية أخرى، تهتم بما يجري داخل النفس، وما يحدث فيها من نقلات، وما يعتمل فيها من مشاعر. الفصول تتوالى بطريقة تسلسلية، زمنية، تبدأ مع الساعة الأولى من (اليوم الأخير)، وتنتهي مع الساعة الرابعة والعشرين منه.

---

(١٢) اليوم الأخير – ص ٢١٣.

الإطار الخارجى للزمن يضعه المؤلف تحت أرقام، تدخل فى تسلسل، يبدأ بالرقم (١) مع الفصل الأول، أو الساعة الأولى، وينتهى بالرقم (٢٤)، وهو الفصل الأخير، فى الرواية. وهذا التسلسل لا يمس الأحداث مسا مباشراً، ولكنه كالخيط الرفيع الذى يؤذن ببداية الرواية ونهايتها.

لكن الفصول ذات استقلالية، ولا تقوم على الضرورة التقليدية، لأن التدخل الغيبى يلعب دوراً أساسيًا، فى الرواية، ولأنها تعتمد تيار الشعور. وتنكشف أمامنا استار العقل الباطن، محطمة تسلسل الزمن فى ذاكرة موسى العسكرى؛ فتخلط بين الذكريات وأحداث الماضى القريب، والماضى البعيد، والحاضر، والأحلام والأمنيات والفانتازيا. إنها تجمع بين الواقع والخيال والعبث. وتوظف الحلم. ويرتدى الدرويش (اللامسمى) – فى حلم هشام، ملابس الأولياء، فى الحكايات الشعبية، ويقوده عبر سبل خفية، إلى أن ينتهيا معًا، فى نهر الزمن. وتتنقل المواقف، من ظلام الحلم، إلى إشراق الواقع – والعكس صحيح، فى جو يدلف بالقارئ إلى رحاب الفانتازيا، وتتكامل أبعاد الرواية، فى مملكة الحلم.

والأقسام التى تتكون منها الرواية وحدات منفصلة، ومتصلة، فى نفس الوقت. وجميعها تدور حول موضوع محورى، هو حياة موسى العسكرى، ومدى جدواها. تبدأ الرواية بالموت، ولكنها لا تنتهى به. لأن نهاية عمر العسكرى، لاتعنى نهاية حياته. الفرق بين بداية الرواية ونهايتها أربع وعشرون ساعة، استعرض فيها العسكرى أحداث حياته. وفى الساعة الأخيرة، بدأ حياة جديدة، لأنه ولد موسى عسكرى جديد، بعد موت موسى العسكرى القديم.

والدقة فى التبويب، تعكس التركيز الشديد الذى بلغه فكر نعيمة، والذى بات من الوحدة والانسجام والتماسك، ما يجعل رواية بكاملها تتطور أحداثها منذ اللحظة الأولى، حتى الخاتمة، فى نسيج واحد، دفاعا عن مسألة الخلاص.

يتمتع الكاتب بقدرة فنية كبيرة، ليتعمق فى خبايا النفس، ويستشعر خطرات الحلم، ويتتبع العسكرى، وهو يترجم حلمه الخاص به، معبراً عن فهم دقيق لخلجات

النفس الإنسانية، منطلقا منها، لتجسيد فلسفته حول الزمن، والموت، والخلاص بالتجديف عكس التيار. واستعان الكاتب بالرمز. فالزوجة – وتدعى رؤيا الكوكبية – هى ترمز إلى رؤيا موسى، التى كانت غائبة، ثم عادت إليه، يوم وجد ذاته. والابن المشلول، هشام هو جزء معطل من موسى، هو إيمانه الذى كان غائبًا. ويوم استعاد العافية، كان مرشده إلى الخلود.

فى روايات الأرقش و مرداد واليوم الأخير، يخرج الكاتب عن مفهوم الوحدة العضوية – التى بشر بها أرسطو – والتى تقوم على توالى الاحداث فى خط تطورى. صاعد(١٣)، وفى الوقت نفسه، يقترب من مفهوم الوحدة التركيبية، التى تعتمد على وحدات مستقلة، داخل رباط عام.

والمواقف الفلسفية تدثرت أشكالاً أدبية، لها من السحر والجمال ما يكاد ينسى القارىء ما وراءها من فكر، إن لم يهدف أصلا لاكتشاف هذا الفكر.

".. أبصر فى الوهاد والتلال والجبال، وفى البحور والأنهار، حياة تدثرت بالصمت، ولكنه صمت يضج بربوات الأصوات. وحياة تجرى إلى حياة. وحياة تلتف على حياة. وحياة تقتات بحياة. إنها الكثرة فى المظهر، والوحدة فى الجوهر"(١٤).

يوظف الكاتب مستوى لغويًا بسيطًا وسهلاً، ومباشراً، يخلو من التأنق، ويتحدث بلغة يحملها حواره، وتصوره للشخصيات، والمواقف. يؤدى الخيال وظيفة فنية فى الرواية، تعوض الشخصية عن الواقع المادى، وتنتشله من المصير المحتوم، الذى ينتظر كل حى، فى يومه الأخير؛ فيخلق الكاتب عالما من صنعه، ويهىء لموسى العسكرى "اللامسمى"، تلك الشخصية الغيبية الغامضة، التى تأتى بالمعجزات. فتبرىء الابن من الشلل، وتكون دليل العسكرى نحو طريق الخلود. إنه الخيال الذى يخلق جو الفانتازيا،

---

(١٣) راجع كتاب الوسطية العربية ج٤ – د. عبد الحميد إبراهيم – ص ٣٣٧.
(١٤) اليوم الأخير – ص ٥٢.

فى نهاية الرواية، ويمزج الواقع بالحلم. إنه عالم سحرى، يستغل فيه الكاتب الخيال، ليدلف بنا إلى عالم جديد، مع موسى العسكرى، الذى يستغرق، فى نشوة الارتقاء والتسامى، من خلال التجديف عكس التيار، فى نهر الزمن.

هذه الفانتازيا تتم داخل إطار من رؤية الثقافة الشرقية. إن اللامسمى يلقن موسى العسكرى دروسا، مثلما فعل الخضر مع موسى، ونبهه إلى غيبيات يقف العقل البشرى عاجزًا أمامها، لأنها تتجاوز مستوى العقل المنطقى. والمفاجآت تقلب نظام الأمور، وتنقل موسى العسكرى من حال، إلى حال، دون مبرر منطقى. ولم يختر الكاتب اسم (موسى) اعتباطا، بل اصطفاه رمز المعرفة القاصرة، والعقل الذى يقف عاجزًا أمام الموت، وحقائق الحياة. وليست فانتازيا موسى، سوى حالة تعويضية، تعيشها الشخصية، بعد أن فقدت أهدافها، على أرض الواقع.

* * *

تشترك (يا ابن آدم) لنعيمة، و (إرم ذات العماد) لجبران بأن الحوار يغلب على السرد، فى هاتين الروايتين، اللتين تبتعدان فنيا عن مجال الرواية، وتقتربان من تخوم المسرح الذهنى، حيث الشخصيات تتلاعب بالفكرة، وتتبادلها. فكاتب المهجر يؤمن بأن هناك عنصراً تعليميًا مهمًا، فى بناء الرواية، وعلى الروائى أن يترك الأحداث والمواقف والشخصيات، تتحرك لخدمة الفكر الفلسفى.

شخصية صنبيم، فى (يا ابن آدم)، وآمنة العلوية، فى (إرم ذات العماد) تستلهمان روح الحضارة الإسلامية، لأنهما تشبهان شخصيات الرواية، التى قال عنها النقاد: "إنها تستند إلى تلك القوة العليا، تلك التى لا تقف عند حد المحسوسات، أو القوالب العقلية، تلك التى تتصالح مع الكون، فتعمل فى سكينة، ويقين، وطمأنينة..."(١٥).

(١٥) الرواية العربية والبحث عن جذور – ص ٢٧.

لكن اختل لديها التوازن بين الماديات والروحانيات، فانغمست في الروحانيات، ووقعت في عبث المتصوفة، من أصحاب "وحدة الوجود". والإحســاس بتفاهة الحياة، أدى إلى التردي في هوة العبثيــة، ونســيان الكيــان البشــري، والعمل على الهروب إلى عزلة في غاب.

تتبدى رغبة مستمرة في الهرب، في أن يخلع جبران أردية الحضارة المزيفة، واقنعة الكيان الاجتماعي، المقيد في أسار من الروابط العقيمة، تلك الرغبة المتمردة، تقترب أحيانا من الحلم والهوس، في بحثها عن المعنى، وعن الجدوى، محاولة أن تجدهما في يوتوبيا حالمة، بعيدة عن الواقع، سريالية التحقيق.

يظل جبران يبحث عن يوتوبيا عالقة في وجدان الفنان وفكره، فيخلق المدينة المغيبة، (إرم ذات العماد). إنها العلاقة القائمة على التناقض بين الوهم المثالي، وتجربة الحياة اليومية. ويلجأ الكاتب إلى الرمز التراثي. واصطناعه للرمز أعطاه حق التجول في البعد التاريخي للزمن، والبعد النفسي للفكر الضارب الجذور، في تاريخ الإنسان. كما أعطاه هذا المنحى قدرة تأثيرية، ورؤية واسعة، شاملة. أجاد جبران في استخدام رمز رابعة العدوية، من التراث الصوفي، ففتح أمام القارىء عالمًا غنيًا بالدلالات والرؤى.

إن عالم الرمز يفتح مجالات شتى، ويكسب اللغة دلالات جديدة، عاطفيــة، وفلسفية، ويفجر عوالم من الصور، والأفكار، والمشاعر، تحتضن الكون.

في حوارية إرم ذات العماد، يخرج جبران عن ذاته، ليفنى في الوجود الكلي. ويختلف الأسلوب، هنــا، عن الأجنحة المتكســرة. فالكــاتب لا تعنيه ســيرة حيــاته، ولا يقف عند معالم ذات دلالة شخصية، لأنه معني بقضايا ميتــافيزيقية وغيبيــة، وتشغله قضايا الإنسان الكبرى.

يقوم البناء الروائي على المزج بين الأدب من ناحية، والفلسفة، من ناحية أخرى. وفي إطار هذا التشابك في نسيج الرواية، يكون الوجه الفلسفي مستشفا، من خلال الملامح العامة للعمــل الأدبي. وعلى ذلك، تمثــل الرواية استكشافًا جديدًا للوجود.

أمنة العلوية تمثل عبور الفرد إلى الحقيقة المطلقة، وتعكس على موجودات العالم الخارجي، حالتها الذاتية، فتنحل نفسها صفاء، وهيولى، وتتحول إلى موسيقى سحرية، هائمة في الوديان، تعرت تحت النور.

حين نضجت تجربة جبران، تشكلت في عدة مؤلفات، وبرزت في رواية فلسفية رئيسة، تركز فيها الفكر في نتائج واضحة. وكان الهدف انتصار الإنسان، في سعيه نحو الخلاص، والخلود الأبدي، استناداً إلى نظرية وحدة الوجود. وقد أفاد جبران من ثقافته الصوفية، التي جعلته يتمكن من أسلوب شفاف، يعبر عن أبعاد شخصياته، ويوحي بالمواقف الصوفية التي تحتاج إلى لغة أثيرية.

"... كم من عظيم في الأرض، كانت عظمته في استسلامه التام إلى إرادة روح من الأرواح، استسلام قيثارة دقيقة الأوتار إلى نقرات عازف خبير. أجل، أن بين عالم المرئيات، وعالم العقل سبيلا نجتازه، في غيبوبات تحدث لنا، ونحن غافلون..... ولولا تلك السبل المفتوحة بين أرواحنا والأرواح الأثيرية، لما ظهر في الناس نبي ولا قام فيهم شاعر، ولا سار بينهم عارف...".

... الروح خالدة بعد فناء الجسد "فهي كيان أزلي أبدي خالد، لا يتغير إلا ليتجوهر، ولا يختفي إلا ليظهر بصورة اسنى، ولا ينام إلا ليحلم بيقظة أبهى"(١٦).

في هذه اللهفة الميتافيزيقية، تفنى الأضداد، وتصبح المرئيات معاني روحية:

"وأنا قد دخلت المدينة المحجوبة بجسدي، وهو روحي الظاهرة.... ودخلتها بروحي، وهي جسدي الخفي" – "إنما الزهرة وعطرها شيء واحد"(١٧).

هذه الرواية ترسخت في ألم الواقع، ثم شدت الواقع إلى شفافية الخيال. جمع جبران، في هذه الرواية خلاصة أفكاره وتجربته. واختار لها الشكل الحواري، ليتاح

---

(١٦) مجموعة الرابطة القلمية لسنة ١٩٢١ – دار صادر بيروت – ص ٢٧٩ - ٢٨١.

(١٧) المرجع السابق – ص ٢٨٢.

له تصوير المشاهد وتلوينها. وجاءت اللغة مكثفة، والحوار يتخلله عبارة: قال – سأل؛ فتضفى عليها، من لوازم الأسلوب التعليمى، ما يتناسب والموقف. ويبدو طغيان الحديث على الحركة. وهو حديث بلغ من الصفاء والشفافية، ما قربه من نجاوى الأولياء.

تقل، فى هذه الحوارية، الأحداث والوقائع، ويغرق الكاتب فى التهويمات والشطحات، حتى يصل إلى حالة التجلى، التى تلغى حدود المكان والزمان، فى مدينة سحرية، انتشلها الكاتب من التراث، وكونها فردوسًا حقيقيًا، لا يناله إلا التواقون. وصور مدينة روحية، يبلغها الأولياء الصالحون، بعد مجاهدة نفسية عنيفة. تشبه مدينة الشاعر (رامبو)، الذى كان يسعى "نحو المدينة البهية"(١٨).

إرم ذات العماد كانت مدينة تراث وتاريخ. وانتهى التاريخ، ليبدأ الرمز، فتصبح مدينة مغيبة، مدينة حلم، تجاوزت الزمن، وتخطته، لأنها أصبحت رمزًا لـ "مدينة الله".

يصور الكاتب حرارة الرؤيا، فى تحليل رمزى، حيث استلهم أساطير شرقية تراثية، عن مدينة مسحورة، وعن المتصوفة الكبيرة، رابعة العدوية. هو يرسم عالما من الأسطورة، يبنيه من رموز ذهنية، ويطرحه أمام القارئ، بشكل حوار ذهنى؛ وإلحاح الفن كان دافعه الوحيد إلى أسطرة الواقع.

* * *

يظل البعد الميتافيزيقى، يلح على وجدان صنبيم – فى حوارية يا ابن آدم –، ويشعل الصراع النفسى داخله، ويؤثر على سلوكه، الذى يتمثل فى الاغتراب، والهروب من المجتمع.

---

(١٨) Rimbaud - Toward the splendid city - p 33 - 35, ed. Ferras, N.Y. 1972.

بتـأثيـر من حكايات شـهـرزاد، يهـجـر السلطان العـرش والمال والولد والـزوج، ويخـرج متـجردًا من كل شيء، باحثًـا عن الحكمـة[19]. وتحت تأثيـر ضـرب من الرؤيا، تكشف الغيب. وبتـأثير من مواجهـة مخلصـة مع النفـس، فى أحضـان الطبيعـة ، التى يفنى فيها صنبيم، يهجر الجاه والمركز، والانتصـارات العلميـة، وجوائز الدولة، والمال والزوج والولد؛ ويخرج إلى غابة نائية، باحثـا عن الحقيقة - مثل بوذا وتولستوى. بوذا الذى خـاطبـه نعـيـمة فى (دروب) بوصـفـه ".. قـاهر الموت، قبل أن يدركه الموت، وقـاتل الشـهوات، قويها وضعيفهـا، ونابذ اللذات، أسماها وأدنـاها، القـائل للزمان: أنا أنت، وللمكان، أنا أفـسح منك وأبـقـى"[20]، بـوذا الذى كـان نبـراسـا لنعـيـمـة، سيظهـر فى صنبيم ، الذى اعـتزل الدنيا، شأن المتـصوفة، أصحاب وحـدة الوجود، الذين يغـرقـون فى التـصـوف، ويعـيـشـون فى لحظـة فنـاء فى المطـلـق، فى سـبـيل النشوة الأزلية.

يطرح نعيمة، بأسلوب قصصى حوارى، الأفكار التى اختمرت فى كتاب مرداد.. ويوظف عناصر روايته، لخدمة رموزه الفكرية، خـلال مراحـل تكتسبها الشخصيات، فى قـضـيـة الصـراع بين المـادة والـروح، حـتى تنتـصـر الروح على المـادة فى النـهـاية.

يجسد الكاتب التجلى الصوفى، فى معادل روائى. يتهيأ صنبيم لحالة التجلى، وهو متفرد فى حضن الطبيعة، فتضعف أدوات الحس، ويغيب صنبيم عمن حـوله، وتفتح أمامه الأبواب فى لحظة بوح أسطورية، فينطلق بلا حجاب، نحو الفضاء الساحر، نحو الفردوس المفقود، الذى هو هدف حضارة الإنسان، فى علمه وفنـه؛ لاستـعادة وحدة الإنسان المفقودة. ويقع صنبيم فى قبضة التجلى، ويفنى فى الوجود، متحداً بالطبيعة حوله.

(١٩) الوسطية العربية - الكتاب الرابع - ص ٤٥٦.

(٢٠) دروب - ميخائيل نعيمة - ص ١٤٧.

"غرقت فى تأملاتى، وغابت عنى نفسى التى عايشتها، وعايشتنى سبعة عقود من السنين واحسستنى أتمدد وأتمدد فى كل جانب، كما لوكنت بخاراً. فأنا هنا، وهناك، وهنالك، وفى كل زمان ومكان. وفجأة شعرت كما لو أن باباً كان مغلقاً، فى داخلى، فانفتح"(٢١).

المواجهة المباشرة، العارية، التى وقفها صنبيم، وجها لوجه، مع الحياة، كشفت له سر "الحدس": إنها الرؤيا المباشرة بدون توسط، وإن تقف "وجها لوجه، مع الحياة، التى تملأ الزمان والمكان، فلا يبقى لهما وجود، ولا يبقى وجود غير وجودها"(٢٢).

تبدو فى رواية يا ابن آدم أكثر من ازدواجية:

فالكاتب يجرد من الذات الهاربة (صنبيم)، شخصاً آخر (المراسل الصحفى)، فيحاور الداخل الخارج؛ إنها مواجهة للبطل مع نفسه. وهذا الصراع تمثله الرواية خلال الحوار الدائر بينهما. والازدواجية الأخرى تتمثل فى التدافع بين عالمين: عالم البهرجة المادية، واغراء المكافآت المالية، والذى لا يجد فى نفس صنبيم سوى صدى الرفض، وعالم التأمل الداخلى، الذى يرقى به إلى معرفة الذات؛ وهو ما يسعى إليه صنبيم، ويتوق إلى ما فيه من أبعاد مثالية..

يطلق الوجدان والحلم، فى عالم يحارب الحلم؛ ويطلق الإيمان والحدس بديلاً عن العقل، فى خضم عصر مشحون بالضغوط المادية.

وينتصر الإيمان، لكن يبدو أنه انتصار فى الخيال، لأن "المدنية" ترفض عزلة د. صنبيم، فتلاحقه إلى الجزيرة، وتتهمه بالخيانة العظمى، وتطلب محاكمته، بعد إلقاء القبض عليه وعلى المراسل.

---

(٢١) يا ابن آدم – ص ٣٧.

(٢٢) المرجع السابق – ص ٤٥.

الهدف من الرواية يتحكم فى انتقاء الحوار، والأحداث، والتعليق عليها، وانتقاء المكان؛ واختيار الأسماء والرموز. ذلك لأن الكاتب يحمل روايته تأويلاً فلسفياً. والرواية ترفض الحضارة المادية، الغربية، وتعكس رؤية الحضارة الشرقية، كخلفية تمسك الإنسان من الضياع.

مثلت الرواية انعطافة حاسمة فى حياة العالم صنبيم، من مرحلة إلى مرحلة، وقد وقف أمام سحر الطبيعة، الذى أدى به إلى هذه النتيجة الحتمية. وفى ختام الرواية، يقتبس المؤلف هذه العبارة: "ويسكت العاقل فى ذلك الزمان، لأن الزمان زمان سوء، فلنسكت، ولنمض، فسنبقى فى واد، ويبقون فى واد.."(٢٣).

وهى تلخص الحزن والأسى من جانب، والتصميم، من جانب آخر؛ وتتحول إلى عنصر فنى، يدل على ما فى نفس الكاتب من أيمان بموقفه، يستهين بالصعاب، ويتخطاها.

* * *

وحدة البطل:

حين يرصد الدارس روايات نعيمة، يميل إلى اعتبارها وحدة واحدة. فالرؤية واحدة، وصورة الشخصية واحدة، وغرض الكاتب واحد. ويتصور الدارس أن الكاتب كانت لديه خطة محددة، هدف من ورائها إلى اتخاذ رواياته مطية لطرح أفكاره الفلسفية، بحيث تكمل كل رواية الأخرى. وقد نسج رواياته تحت هدف عام يسيطر عليها جميعها، ويحيلها إلى أجزاء تتداخل عوالمها. ونتيجة لذلك تركت بعض الاعمال غير مكتملة – عن عمد، لأن الكاتب كان يخطط لإكمالها، فى أعمال تالية. وجاءت الشخصيات تطويراً لأبطال، فى روايات سابقة. وبعض المواقف الفكرية ظلت معلقة، فى بعض الروايات، مثل (مذكرات الأرقش) و (اليوم الأخير)، لتكون أكثر حسماً،

(٢٣) يا ابن آدم – ص ٢٠٥.

كما فى (كتاب مرداد) و (يا ابن آدم). وهكذا تظهر روايات نعيمة - مثل روايات نجيب محفوظ[٢٤] - كعمل كبير متكامل، تصب أجزاؤه بعضها فى بعض، وتكمل أجزاؤه بعضها البعض. وفى جميع هذه الأعمال يبقى الكاتب يبحث عن ذاته، فى ظل ذاته، ويختلط الواقع بالخيال، والحقيقة بخيال الحقيقة. وفى كل عمل يزداد شغفه إلى الحقيقة، ويلتمع هاجس الرحيل إلى أبعاد الكون القصية، باحثًا عن المثال. والمثالى الحقيقى، لا يرضى أن يؤقلم نفسه مع الواقع، بل يسعى إلى أن يؤقلم الواقع مع مثله. وبدلاً من أن يهبط إلى مستوى الواقع، فإنه يعمل على رفع الواقع إلى مستواه. وتتراوح المثالية بين أقصى درجات الهروب والسلبية، وأعلى مستويات المواجهة والإيجابية.

فى الأرقش، يبدأ نعيمة مثل سارتر: يتخذ قراره بنفسه، حتى لو أدى هذا القرار إلى الجريمة، أو الانتحار. ولكن ينتهى، فى ابن آدم، كما انتهى ابن عربى، إلى الفناء فى عالم مطلق، غير هذا العالم السفلى، والارتماء فى تجريديات، تؤدى بصاحبها إلى "انتحار" من نوع خاص، هو الانسحاب من المجتمع، والتقوقع على الذات، فى جزيرة نائية ابتغاء التأمل الصوفى، والتسامى الروحى.

جلال الإنسان أنه يقدر أن يواجه نفسه، وأن يجعل من نفسه ذاتا وموضوعا، فى نفس الآونة. وحين تزدحم الأسئلة فى نفس الفنان، لا يجد الخلاص إلا فى التجربة الصوفية، والتجربة الفنية، والتجربتان تنبعان وتلتقيان عند نفس الغاية، وهى العودة بالكون إلى الصفاء[٢٥].

فى روايات نعيمة - ورواية إرم ذات العماد لجبران - سقطت الرومنطيقية، وانتهت غربة الشاعر، وتبدل طابع الواقعية، الذى شمل القسم الأكبر من قصص المؤلف، ومقالاته، وخطبه. وكانت نتيجة حتمية، أن ينسحب الكاتب من الواقع،

---

(٢٤) انظر قراءة الرواية - د. محمود الربيعى ص - ١٠.

(٢٥) راجع حياتى فى الشعر - صلاح عبد الصبور .

وأن يلجأ إلى الروايات الذهنية. وأن يتخذ من المطلق، والميتافيزيقى، والمثالى، موضوعا عوضا عن المعادل الخارجي. ودلف بنا الكاتب إلى جو الصراع والتخطى نحو الحنين الأكبر، نحو البحث عن الذات، عند الحدود الفاصلة بين العالم المادى، والمجهول - الذى هو الروح الخالدة، أو الذات الإلهية.

تتلاقى روايات نعيمة فى أن المؤلف ظاهر فيها. ولكنها ليست من الترجمة الذاتية، التى ينغلق فيها صاحبها على نفسه. - فقد أفرد الكاتب لترجمته الذاتية المباشرة كتابه (سبعون - حكاية عمر)، حين بلغ عامه السبعين. إن شخصيات نعيمة تتطور نفسيًا، وفكريًا، داخل رواياته؛ وتتنقل بين مراحل القلق والحيرة، والحلم والفانتازيا، حتى تصل إلى مرحلتها الأخيرة. فتهجر كل شيء، وتبحث عن الحقيقة، سعياً فى سبيل الخلاص، الذى تجده فى التصوف. وهذا الخط التطورى، يلقى بظله على الروايات، ويؤدى إلى نتيجة مرصودة مسبقًا لدى الكاتب.

كل شخصية، فى روايات نعيمة، هى صورة منه، وتعبر عن تطوره الفكرى والروحى، فى مرحلة من مراحل حياته. والحيرة تلف الأبطال، الذين نشعر أنهم لا يملكون وجودا فرديا، بل هم نماذج عن مبدعهم.

فالأرقش، يمثل مرحلة الضياع، وصراع الثنائيات، بين شهوات الجسد، وسمو الروح وتعاليها. ويحمل فى داخله جرثومة الحيرة، والتأرجح بين الشك واليقين. ولما يصل إلى حل يتجاوز الأمرين. وينتهى به الأمر إلى ضبابية قاتمة، تزيغ البصر، وترهق الفؤاد؛ إلى إن يقع فى براثن الوجودية والعبث.

ويختفى الأرقش، عن مسرح الأحداث. إنه الجوال الذى تاه، وضل سبيله.

وسقط فى هوة الضياع. ولكن الأرقش يظل كامنا، فى أعماق نعيمة، وسيظهر مجدداً، فى روايات أخرى، متقمصًا أشكالاً أخرى من الوجود. وكانت مسألة الموت هاجس الكاتب، وشاغله. وتبنى فكرة الخلود، وأن الموت هو نقيض الولادة، وليس نقيض الحياة، لأن الحياة مستمرة. والموت لا يعنى الدخول فى العدم.

ويظهر الأرقش ثانية، فى رواية لقاء، بصورة ليوناردو. ويتخذ الكتاب بعداً غيبياً. ويتميع الزمن، ويمتزج الماضى بالحاضر، والواقع بالخيال، ويتعرض ليوناردو لسحر الحياة، ويتطهر بالنغم، ليصل إلى الخلود. إن الكاتب تجاوز حدود الخيال، ودلف إلى عالم الخوارق.

ويظل الكاتب قلقًا حائراً، يلجأ مع شخصيات (اليوم الأخير) إلى الفانتاريا، ويستعين على الخلاص بشخص ليس من هذا العالم، شخص لم تتحدد هويته، أطلق عليه الكاتب لقب (اللامسمى)، تأكيداً على أن الكاتب – من خلال شخصياته – لم يصل إلى يقين، ولم يتضح له السر الذى يؤرقه؛ لأن الخلاص يتعدى الزمن، لأنه إبحار إلى منابع الزمن، إلى حيث لا قبل ولا بعد، إلى حقيقة الزمن الأزلى. "وطريق المعرفة طويل، طويل، وعسير عسير. وقد فسحت لك الحياة أقصى ما تحتاجه من الزمان لاجتيازه، حتى ملايين السنين"[٢٦].

تساؤلات موسى العسكرى تحمل بذور التمرد على العقل، والعلم المادى. وينمو تمرده، فيؤدى به إلى الدخول فى جو الميتافيزيقا، فيدلف بنا إلى عالم الروح، والتسامى، والانطلاق، من ربقة الزمان والمكان.

تجدر الإشارة إلى أن ما حفز نعيمة لكتابة (اليوم الأخير)، هى الدوافع ذاتها، وراء كتابة رواية الأرقش – سابقًا –، ثم رواية يا ابن آدم – لاحقًا. إن الكاتب يتحرق شوقا لرؤية نظرياته الفلسفية، فى التصوف والسمو الروحى، تتحقق فى نطاق الواقع، وتتجسد من خلال شخصية، يخلقها على صورته الوجدانية والفكرية.

شخصية تواقة إلى الانفراد والعزلة، وإلى النزعة التأملية؛ تؤرقها المعضلات الروحية، والقضايا الفكرية المرتبطة بعلاقة الإنسان بالخالق، وبالكون، وبوجوده ومصيره. شخصية يعذبها، ويلذ لها – فى آن – البحث عن مآب، والسعى إلى الخلاص. شخصية تحقق فلسفته، وتطبق نظريته، بأن الإنسان قادر على قهر جسده،

(٢٦) يا ابن آدم – ص – ١٩٢.

ورغباته الدنيوية، وأنه قادر على أن يسمو بروحه، محلقا فى نشوة غامرة، متحداً بالكون حوله، ومتحداً بالله.

هذا الشوق المشوب بالقلق، يبدأ بالانقشاع - فى رواية يا ابن آدم. يظهر الأرقش - ثانية - فى صورة صنبيم، بعد أن عرف طريقه، وانزاح الضباب عن بصيرته. لقد رأى وجه الحياة، يوم تعرض لسحر الفضاء. إنه ضرب من الرؤيا، انكشف بها السر المغيب..

المواجهة المباشرة، العارية، التى وقفها (صنبيم) وجها لوجه، مع الحياة، كشفت له سر "الحدس"، هى الرؤيا المباشرة بدون توسط.

"رأيت نفسى وجها لوجه، مع الحياة...... التى تملأ الزمان والمكان، فلا يبقى لهما وجود..."(٢٧).

لقد تجرد البطل من كل الروابط المادية، وسعى إلى السمو الروحى، عن طريق التصوف. لقد حل الهدوء والسلام النفسى محل القلق والحيرة الموجعة. إن صنبيم هو وجه نعيمة المطمئن، الذى عرف طريقه، واختاره واثقًا. وبعض آراء ابن آدم، تحول حوارات على درجة عالية من الانفعال والشفافية والانسجام، فى طريق مرصوفة بالاطمئنان، يسلكها الفنان بفرح العارف.

وفى (كتاب مرداد) - منارة التواقين، يعيش الكاتب تجربة المطلق. إنها ملحمة تخطى الذات، للوصول إلى الخلاص. إنها مغامرة ميتافيزيقية للأبحار فى الذات، وصولا إلى الروح الخالدة. يقاسى مرداد - وقد استعد فلكه للاقلاع - مقاومة طوفان الدم والنار. يوم تغلب نوح على طوفانه، لم يتغلب على طوفاننا - الذى يجب أن نقاومه بأنفسنا. يعانى مرداد، فى تخطيه الغيبى عذابا يشبه عذاب المسيح، ويقاسى مأساة تشبه مأساة الصلب. وكلما دنا من سر الحياة، وجد الطريق طويلة، وعرة، لأن طريق الثنائية صعب، ولا نتغلب عليه إلا بالتوحد - فلا فاصل بين روح الحياة وجسدها.

---

(٢٧) يا ابن آدم - ص ٤٥.

و (الأنا) هي الجزء والكل، والفضاء والكون؛ هي الروح، الذي - بواسطة المحبة - يسعى إلى الذات الإلهية. هذا هو الموقف الفلسفي الحقيقي للكاتب، وبالتالي، لبطله المتوحد معه على الدوام؛ إنه المسيح، كما يطفو من أعماق الكاتب.

نعيمة، هو الكاتب ذو البطل الواحد، الذي يتكرر في جميع رواياته، ونجد دائمًا تشابه ملامح الشخصية الرئيسة، في هذه الروايات. سعى دوما إلى خلق الشخصية التي تحمل كثيراً من ملامح كاتبها - الشخصية الايجابية، السوية، التي عرفت طريقها، وعرفت السكينة النفسية، في عزلتها التامة. كما أنه يضفي مشاعره، وأفكاره الخاصة على الشخصية، فتبدو صدى لفكره، ووسيلة لنقل فلسفته. ولكن وصمة أحادية الشخصية، لا تمس براعة الكاتب، في تصوير الشخصيات، بواقعها الإنساني، وبقدرتها على حمل الفكرة، والفلسفة التي يعالجها. وتظل هذه الشخصيات جميعا، تحمل هدفا نفسيا واحداً، وتندمج همومها ومعاناتها في كل واحد، وتشترك باحساس واحد تجاه العالم وتجاه الكون. هي تحاول أن تقودنا إلى طريق الكمال الروحي، وذلك من خلال إنكار الذات، والتغلب على قيود المادة، وقتل شهوات النفس، والتسامي الروحي، المفضي إلى الاتحاد بالذات الإلهية، مصدر السعادة المطلقة، والخلود المطلق.

يعتقد الناقد الأدبي "فراي"، بأن "البطل الروائي يمر بدائرة كاملة، ويدفع بخط الدائرة عوداً على بدء. والبطل الذي انحدر إلى أحط الدرجات، وقارب أن يكون مهرجاً أو مسخًا، فإنه يعود إلى التسامي والارتقاء، سعياً وراء اشباع روحي، تتحرق نفسه شوقًا إليه"(٢٨).

* * *

والأحداث، في الروايات، تدور على مستويين: واقعي ورمزي. ويزاوج الكاتب ببراعة وذكاء، بين المستويين.

Frye, Northrop - Antomy of Criticism - Princeton - 1957 - p 207. (٢٨)

ويرى البعض، أن الكاتب كان يحب العودة إلى عالم الطبيعة. "وهيأ له هذا إن يغني عنصر الوصف في القصة، فأرخى على مشاهدها ظلالا عميقة، مريحة، يتفيؤها القارىء في لذة، حتى ليحس أحيانا بأن القصة طريق مشجرة"(٢٩).

وردنا على هذه الملاحظة: إن الكاتب - كغيره من المهجريين جعلوا الخيال والشعور دعامة أدبهم - كما فعل الرومانطيقيون - وأحبوا الطبيعة، وحنوا إلى الأوطان. واتخذوا الطبيعة - في رواياتهم - إما أطاراً يبرز، من خلاله، الحالة النفسية للشخصيات - لاسيما حين تقام الرواية على محور الحب - أو ينطلق المهجريون، من خلال الطبيعة إلى العالم الخارجي مستكشفين، راصدين، يحللون مظاهر هذه الطبيعة، متجاوزين ما فيها، من عناصر الجمال، باحثين عما وراءها من فكر، ورمز، وفلسفة. ويتخذون الطبيعة مرقاة إلى التسامي. ولا ينسون، في كل مناسبة، أن يبرزوا أفكارهم وإيدولوجيتهم. ونراهم يقفون طويلا أمام الطبيعة، لينفذوا من خلالها، إلى عظمة الخالق، وإلى وحدة الوجود. يشيع من هذا كله لون رومانسي، ليس للنثر العربي عهد به، يخالط التغني بالطبيعة توق إلى المجهول، وعطش إلى الحقيقة.

ويختلق المهجري المناسبات للمقارنة بين جمال الريف وبراءته، وصفاء روحه، وبين المدينة، وبشاعة الحياة المادية، التي تطحن الإنسان تحت حركة الآلة، ووطأة الحياة المادية الطاغية.

"... ما نسيت الجبال الخضر التي تكتنفه (أي المسكن) من جهات ثلاث، ولا الغابة الرائعة التي يقوم في وسطها، ولا البركة الجميلة وسط الغابة، ولا الجدول الجذل الذي يصب في البركة...... لم تكن هي المرة الأولى، أبصر فيها البدر في السماء، وفي البركة. ولكنها المرة الأولى يفعل في منظر البدر ما فعله تلك الليلة. فما أدرى كيف تغلغل نوره الخافت، الهادىء، في لحمي، وفي دمي، وفي عظمي، وفي روحي. وإذا بي أتوزع في كل فج وصوب، وإذا بفكري ينشب نشوب البرق في كل ناحية، من الفضاء،

---

(٢٩) النثر المهجري - ج٢ - ص ١٢٥.

ولا يستقر على بداية أو نهاية لأى شيء. لقد وجدتنى مسحوراً، فى دنيا من السحر"(٣٠).

من خلال المعالجة القصصية، نلاحظ تركيز الكاتب المهجرى، على القيمة المطلقة للإنسان، وعلى الاندماج بالوجود، من خلال نظرة غيبية حلولية متوحدة؛ يقوده يقين عميق إلى أن الإنسان المتفوق المتسامى لابد أن يتخلص من أدرانه المادية، ويصير جوهراً، وروحاً صافياً، ويتحول إلى إنسان متحد بالذات الإلهية.

السمات الفنية:

* تتميز الروايات الفلسفية المهجرية، باقترابها من القارىء، وذلك، بفضل سلاسة أسلوبها، وجمال مبناها، ووضوح معناها - باستثناء مرداد، الذى كتب منارة للتواقين، كما أشار نعيمة فى عنوان الكتاب -. لكن جمال العبارة كان سلاحاً ذا حدين، إذ أن اللغة السلسة، والصورة الأدبية الجميلة حالت - فى أكثر الأحيان - دون الإلمام بالأفكار العميقة، التى اتخذت من سحر الأدب رداء.

* إن القضايا الفكرية المعقدة، عبر عنها المهجرى بلغة واضحة، بعيدة عن الغموض. وربما لخص نظرية كاملة بجملة سهلة مباشرة:

" - لكأنك تريد الإنسان أن يصبح إلها.

- وإذا هو لم يصبح إلها، فأى معنى لحياته؟"(٣١).

* وظف المهجرى مستوى لغوياً بسيطاً وسهلا ومباشراً، يخلو من التأنق. واستخدم الصور البيانية، والبديعية، ببساطة وعفوية، دون الوقوع فى شرك التكلف، والتصنع. وحين يتناول الطبيعة، تتألق شخصية الشاعر، متوهجة بالدهشة والحب والجمال:

---

(٣٠) يا ابن آدم - ص ٢٥.

(٣١) اليوم الأخير - ص ١٨٣.

"... طبيعة جبال تتكيء على رؤوسها السماء، وتتراقص على جبهاتها أغرب الظلال والأضواء، وتتهامس في وهادها أعذب النغمات والنسمات، وتكتسى أضالعها بالأخضر من الأشجار، وبالأحمر والأصفر والأزرق والخمرى والوردى والليلكى من الأزهار، وتترقرق على أديمها مياه الينابيع والجداول والسواقى والأنهار، وتتناغى على صخورها وعلى أفانين أشجارها الأطيار...."[٣٢].

* يتميز الأسلوب بالاستطراد، واستقصاء المعنى، والتفصيل فى الوصف، والاسترسال لتوضيح فكرة، والدفاع عنها.

يعبر نعيمة عن كراهيته للمدنية المادية باستطراد واضح: ".... إنها مدنية المعلبات،.. إنها مدنية تعيش فى العلبة، ومن العلبة. أفكارها معلبة، أذواقها معلبة، عواطفها معلبة، معتقداتها معلبة، تقاليدها معلبة، شرائعها معلبة، ازياؤها معلبة، عاداتها معلبة، صحتها معلبة، علومها معلبة، فنونها معلبة، جمالها معلب، ضميرها معلب، إيمانها معلب، ووعيها معلب. قد تختلف العلب والأوانى الزجاجية شكلاً وحجماً، ولكنها علب من صفيح، وأوان من زجاج. كلها رغوة فى رغوة........"[٣٣].

* استخدام أسلوب الحوار. والهدف منه المشاركة، ومخاطبة القارىء. اعتمدت روايات الأرقش ومرداد وابن آدم لنعيمة، وإرم ذات العماد – لجبران، أسلوب الحوار، ليكون مع القارىء، مع كل واحد فينا، حاملاً إليه رسالته، ودعوته. ويبدو الحوار أكثر حيوية من الأسلوب السردى والوصفى؛ فهو من أهم الوسائل التى يعتمد عليها الكاتب، فى رسم الشخصيات، واتصال بعضها ببعضها الآخر، وكشف مشاعر الشخصيات وأفكارها.

---

(٣٢) اليوم الأخير – ص ٢٠١.
(٣٣) يا ابن آدم – ص ١١٤.

* استخدمت الروايات الوصف لأهداف مختلفة:

فجاء لخدمة الموقف والارهاص بالحدث، أو ليربط بين حدث وحدث، أو ليربط بين حوار وحوار. كما وظف وصف الطبيعة بغرض الذوبان فى الوجود، أو فى مواقف التجلى، حيث تبرز الطبيعة معراجاً إلى الاتحاد بالذات الإلهية.

* حول كاتب المهجر الأدب جسراً بين الفكر والقارىء، بين الواقع والحلم، حتى صار الفكر قريباً من كل الناس. ولم يكن الأول فى تحميل الشكل الأدبى مضموناً فلسفياً، ولا أول من توسل الأدب فى التعبير عن الفكر الفلسفى؛ فكثير من الفلاسفة كانوا فى الأصل أدباء ألبسوا أفكارهم آفاقاً أدبية بارزة، مثل كولردج وغوته ونيتشة، وسارتر، وغيرهم.

* قد تتسلل العاطفة إلى الفكر الفلسفى، لأن النظريات كانت تمتلك الشعور، بقدر إمتلاك العقل. وتسيطر على بعض الكتابات مسحة فرح، لأنها تحمل الخلاص، وتعلن عن بداية الانتصار الإنسانى. ونرى الفكر قد أعتق من جفاف المنطق، وقسوة العقل، واتشح برداء ملون، يهل علينا كاطلالة الحلم. ويصبح الفكر حالة عاطفية، كالرجاء والدعاء.

* الروايات هادفة، وتعمل ضمن خطة محددة، لايصال النظرية إلى الناس، بمختلف الطرق، مستخدمة الرمز والصورة، والحوار والأحداث، لتصل إلى الجميع.

والهدف من الرواية، يتحكم فى انتقاء الحوار والأحداث؛ وانتقاء المكان، واختيار الأسماء والرموز. والاستعانة بالرمز فتح، أمام الكاتب، مجالات شتى، واكسب اللغة دلالات جديدة، وفجر عوالم من الصور، والأفكار، والمشاعر ليس لها حدود.

* هذه الروايات ذهنية، فلسفية، فى قضاياها، وفى أدواتها، وفى نتائجها وحلولها. وجميعها ترفض الحضارة المادية الغربية، وتعكس رؤية الحضارة الشرقية، كخلفية تمسك الإنسان من الضياع. وترسم شخصيات، تقترب إلى حد بعيد من شخصيات البياتى، التى صورها النقاد بقولهم: "إن الشعور بالاضطراب، وتفاهة الحياة، والخوف المرضى، وانبهام المعانى الموضوعية، والحيرة إزاء الوجود الذاتى،

وانعدام السببية فى الوجود الإنسانى – كل هذه المعانى، تقرب الشخصية من المؤثرات والمفهومات الوجودية، تقريبًا كبيرًا"[٣٤].

الروايات الفلسفية – فى أدب المهجر، وضعت حدًا لصراع المتناقضات، وأنهت دوامة الثنائيات، فاتحد الموت بالحياة، بل صار شكلاً من اشكالها. أنهى المهجرى مأساة الإنسان، وسار به إلى المصالحة مع الذات، وإلى مرفأ السلام.

وجدير بالذكر، أن ما يميز ميخائيل نعيمة، هو انسجام حياته الواقعية مع فلسفته. وحين كتب للناس، موجها دعوته، كتب بصدق لكل من يقرأ؛ لأنه كتب ما يؤمن به، وما كان يحياه على أرض الواقع. كانت أعماله نتيجة معاناة إليمة، أعطتها عمقًا وبعدًا وزخمًا، واخلاصًا صادقًا.

لقد حقق الأرقش فى المعركة التى كان يخوضها فى نفس نعيمة، ضد عبودية الجسد، وعبودية المدنية الآلية، وعبودية الزمان والمكان أحد أبرز انتصاراته.

"فها هو نعيمة فى أيار (مايو) ١٩٣٢ يدير وجهه إلى لبنان وظهره إلى نيويورك، مختتمًا هكذا، عشرين سنة من الهجرة الأمريكية ونافضًا عن أذياله غبار ست عشرة سنة من الغربة الروحية فى الردور الرهيب على حد تسميته لنيويورك"[٣٥].

---

(٣٤) من الذى سرق النار – ص ١٠٧.

(٣٥) طريق الذات إلى الذات – نديم نعيمة – بيروت ١٩٧٨ – ص ٣٩.

الفصل الثانى

الرواية الرومانسية

الشكل الفنى فى عالم الأدب، يتخطى الحدود الزمنية، فهو ليس نتاج جيل معين، ينتمى إلى فترة تاريخية معينة، ولكنه نتاج الأجيال جميعها، ويعبر عن القاسم المشترك فى رؤيتها للوجود والإنسان[١].

وفى مجال تأثر أدبنا العربى - لاسيما فى المهجر - بالثقافات الأجنبية المتعددة، إننا أخذنا ببعض المذاهب الأدبية، أو بعض الأجناس الأدبية، التى نشأت فى مواطن أجنبية.

فمن هذه المذاهب الأدبية، كانت الرومانسية[٢] الأكثر اتساقًا مع كتاب المهجر، لما تتميز به من مواقف الرفض، والتمرد، واعتزاز بفردية الكاتب وذاتيته، وميل إلى العزلة والوحدة والحزن والتشاؤم، والأحلام والخيال، وعشق للطبيعة وللعوالم المثالية.

الرواية العربية الحديثة، خرجت من معطف الشكل الأوروبى؛ أو ما يسمى بالشكل التقليدى. ومن سماته الفنية تصوير الشخصية، وتمثيل الموقف، وواقعية الحوار، والتطور الزمنى، من بداية وذروة ونهاية. حتى موضوعات التراث والتاريخ، فإنها تصب فى قالب أوروبى. فيكون المضمون من واقع حضارة، والشكل من واقع حضارة أخرى.

---

(١) الوسطية العربية ج٤ - ص ١٩١.

(٢) راجع فى الأدب والنقد - محمد مندور، والرومانتيكية - محمد غنيمى هلال.

وهذا التوفيق بين حضارتين – أو ما يسمى بالنزعة التوفيقية – يخضع لقانون الصراع الحضارى، الذى يجعل الحضارة الغالبة (أى الحضارة الأوروبية) تشكل الحضارة المغلوبة – فى مضامينها، وفى سماتها الفنية؛ فى أغلب الأحيان[٣].

نلاحظ أن رواية ديك الجن الحمصى – لنسيب عريضة، خضعت لهذه النزعة التوفيقية. أما رواية الأجنحة المتكسرة – لجبران خليل جبران، فتمردت على الخضوع للحضارة الغالبة، وحافظت على جوها الشرقى، وإطارها العربى، فى المضمون؛ وانحصر تجديدها فى الصياغة والأسلوب.

ديك الجن الحمصى – لنسيب عريضه[٤].

استوحى نسيب عريضة رواية (ديك الجن الحمصى) من التاريخ العربى. وقد وردت الحكاية فى بعض المصادر القديمة. وكان كتاب الأغانى أهم هذه المصادر.

والمرجح، أن عريضه استحضر التراث العربى، لصلته الوثيقة بالثقافة العربية الأصيلة، وتعلقه بهذا التراث العريق. الرواية لا تخرج عن أحداث المصادر القديمة؛ وتتابع تطور حكاية الشاعر عبد السلام بن رغبان، الملقب بـ (ديك الجن الحمصى)، منذ أن علق الجارية النصرانية، ورد، حتى وفاته، حزينًا مقهورًا، بعد أن قتل حبيبته، بيديه. وقد عدل نسيب عريضة فى بعض التفاصيل، التى لم تمس روح الحكاية. هو لا يتجاوز نص التراث فى رؤية تأويلية خاصة. هو يعرضه فى صورة مشوقة، تستغل إمكانات الفن الروائى.

تدور أحداث الرواية فى حمص – الموطن الأصلى لنسيب عريضة. وتبدأ أحداثها، فى فصل الربيع، وديك الجن مع أصحابه، فى منتزه الميماس. ويزجرهم ابن عم

---

(٣) راجع فصل الصراع الحضارى، فى هذا الكتاب.

(٤) مجلة الفنون – نيويورك ١٩١٦ – السنة الثانية – المجلد الأول. (ميكروفيلم)

الشاعر (ويلقب أبو الطيب)، لما يفعلونه من قبائح، علنا. فيتفرقون، ويتوغل ديك الجن، مع صديقه بكر، فى غياض الميماس. وتتصل بأسماعهما ألحان وأصوات شجية. ويتجهان إلى مصدر الغناء. ويشاهدان، حول نار موقدة، مجموعة فتيات، كعذارى الجان. وتلفت نظرهما غادة، على جمال "لم يخلق الله مثله..".

ثم يتبينان أنهما أمام دير للنصارى، وأن الفتاة التى خلبت لب الشاعر، هى فتاة نصرانية، تدعى ورد بنت الناعمة. وتطورت العلاقة بين ورد وديك الجن. ثم يطلبها للزواج، فتقبل. ويتم الزفاف، ويشترك فى الفرح "بنو الإسلام، وأخوانهم، بنو النصرانية، نازعين الأحقاد من قلوبهم".

وعاش الزوجان فى سعادة غامرة، آثارت نار الحسد والحقد فى قلب ابن عمه (أبى الطيب). فقام إلى ديك الجن يطالبه بدين قديم، مما حدا بالشاعر إلى السفر، طلبا للمال من ممدوحه الهاشمى. وفى غياب ديك الجن، دبر أبو الطيب مكيدة، ليوهم ابن عمه أن وردا على علاقة أثيمة، بصديقه بكر. ويحبك المؤامرة بشكل محكم.

ويدخل ديك الجن منزله – بعد أن استدعاه ابو الطيب من السفر، على عجل – ويرى زوجته فى أحضان صديقه بكر، الذى كان يحاول أفاقتها من الأغماء الذى أصابها لدى سماعها النبأ الذى سربه أبو الطيب عن وفاة ديك الجن. أمام هذا المشهد، تثور ثائرة ديك الجن، دفاعا عن الشرف. ويعصف به الغضب. ويزمجر صارخا: يا خائن، يا خائنة.

يفر ديك الجن إلى دمشق بعد مصرع ورد. ويختفى شهراً، ثم يعود إلى حمص. ويعترف أبو الطيب، وهو على فراش الموت، بما دبر من مكيدة، لبكر وورد. فيفقد ديك الجن صوابه، من الندم والحزن. ويقبل على الخمر، يدفن فيها أحزانه. وظل على هذا الحال سنوات إلى أن أراحه الموت من عذابه.

* * *

رواية ديك الجن الحمصى جاءت على شكل قصة حب تاريخية، تحمل نفحات التراث وليالى ألف ليلة وليلة. ويذكرنا نسيب عريضة بفاروق خورشيد، فى رواية (على الزيبق)[٥]. الرواية عرض لسيرة ديك الجن، وتصور الصراع بين الخير والشر، وتبالغ فى صورة الخير وصورة الشر، خلال شخصيات نمطية. فالشاعر ومحبوبته طيبان، خيران. وشخصية (أبو الطيب) شريرة إلى أقصى حدود الشر، وهى منفرة خلال الأوصاف التى تطلقها عليها الرواية.

يوظف الكاتب الإمكانات التى يتيحها الفن الروائى بمفهومه التقليدى، من بداية مشوقة ونهاية موحية، وتجسيد للشخصيات، وإثارة للتشويق، وعنصر الحوار ورسم المواقف، ونثر جو الغموض، وإيهام بالواقع، وتمثيل الموقف بطريقة واقعية؛ فقط يحل فيها واقع، محل واقع آخر.. فالكاتب وظف امكانات الفن الروائى، ولكنه لم يصل إلى حد استدعاء المضمون أو تحوير الشكل، هو لا يزال يدور داخل العمل الأصلى.

الفنان ليس ناقلا للتراث، بل أن يضيف إليه من شخصيته، حتى لو كان يهدف إلى إعادة التراث إلى الناس، فلا بد أن يعيده حيا، وإلى قارىء معاصر. إذ لا يكفى نقل التراث، بل لا بد أن يضيف إليه الحياة عن طريق الفن[٦].

كان استيحاء الكاتب للتاريخ استيحاء سطحيا، وحضوره فى وجدانه، كان ضحلا. وكان تناوله الشخصية التراثية وصفيا، دون إبداع فى التجربة الإنسانية. إن الحكاية جميلة، لكنها لا توحى بعالمها، ولا تخلق عالمًا جديدًا، كما إنها عاجزة عن أن تظهر أية علاقة بين قضايا الماضى والحاضر، لأن استخدامها للتراث ظل خارجيًا. إن الأهم، فى استدعاء الشخصيات التاريخية، أن تخدم واقعنا، وأن تثرى التجربة الأدبية، بأبعاد إنسانية وفنية، وأن تقود إلى رؤية حضارية فى أعمق تعبير لها.

---

(٥) راجع الوسطية العربية – ج ٤ – ص ٢٤.

(٦) المرجع السابق – ج٤ – ص ٢٤.

يجب أن ينتقى المؤلف الخبر، ويبعث فيه الحياة، ويمهره ببصمته، ويحوله إلى موقف قصصى نابض، ويضفى عليه الحوار والصراع النفسى، والوصف، ليجعله مختلفا عما ورد عليه فى المصادر القديمة. وحين ينطلق الكاتب من التاريخ أو الحضارة الشرقية، يجب أن يبحث فيهما عن الجوهر الذى يحرك العمل الفنى.

تدور الرواية حول شخصية ديك الجن، وهى شخصية - كما تذكر المصادر - ماجنة، عابثة، متهتكة، مصابة بالشذوذ. لكن انطلاقا من موقف المصلح، فإن المؤلف يحور فى تصرفات الشخصية، وأخلاقها. عرفنا الكاتب المهجرى ميالا إلى الالتزام بالجانب الأخلاقى، وبالدفاع عن الفضائل؛ ويدور فى حيز النزعة الإصلاحية. وحين تناول نسيب عريضة قصة شخصية ماجنة، تعاقر الخمر، ومصابة بالشذوذ، كان لابد له من اختلاق الفضائل لهذه الشخصية، كى تتسق مع أهدافه، ككاتب ملتزم بالقضايا الاخلاقية.. وهكذا حاول أن يبرز الجانب المشرق من الشخصية. فصور المحب المخلص، والشاعر الفذ. وتوقف الكاتب أمام قصة الحب العنيفة، التى جمعت ديك الجن، وحبيبته ورد، وكان تركيزه على هذا الجانب من شخصية ديك الجن، الشاعر العاشق.

والشخصيات، فى الرواية محدودة نمطية، لا تتجاوز العاشق والمعشوق والعذول. وحور المؤلف شخصية، بكر - صديق الشاعر، فجاءت، على شاكلة صديقه، مثال الإخلاص والوفاء. وعلى النقيض منهما، صور شخصية "أبى الطيب"، الدميم، قلبا وقالبا. أما ورد فكانت ذات جمال نادر، لم يخلق الله مثله... لقد شكل عريضة الشخصيات على هواه، وكما يتخيل كاتب رومنطيقى، يحلق فى أجواء المثال.

وفى هذا الإطار الرومانسى، يصور عريضة محبوبته، وردا، ذات جمال أسطورى، ويبدع حين يصف الجمال الأنثوى، فى أحضان الطبيعة - حين تجردت المحبوبة وصاحباتها "كأنهن عذارى الجان"، وغصن سابحات، فى مياه النهر، والشاعر يلاحقهن بنظراته النفاذة..... ثم يهب - بشهامة الفارس الرومانسى - لإنقاذ ورد حين تشرف على الغرق. ويسقط الكاتب ذاته، حين يصور ديك الجن، ويغدق عليه

صفات الشهامة والشجاعة والطيبة. ويخلقه، على شاكلته، شاعرا، مثاليا، محبا للطبيعة، متفانيا فى حبه.

أصاب أحد الدارسين(٧)، حين أشار إلى أن الدافع وراء ارتكاب الجريمة، لم يكن الخيانة الزوجية، كما أوهمنا المؤلف، بل ان الغيرة المرضية، وحب امتلاك المحبوب، كانا الدافع الحقيقى وراء مقتل الزوجة البريئة. لاسيما أن أشعار ديك الجن تؤيد هذا الرأى:

....

خيفة أن يخون عهدى، وأن يضـ ... حى لغيرى حجوله ورعاثه

فهذا الحب الجامح الذى يملأ حياته، يثير فى نفسه غيرة غريزية قاتلة، تجعل الشاعر يخشى أن تصبح المحبوبة لغيره، يملك (خلاخيلها وأقراطها)، – كناية عن امتلاكها –.

ويذكرنا هذا الموقف بمسرحية عطيل، القائمة، أيضا على عقدة الغيرة المرضية، التى دفعت البطل إلى قتل محبوبته؛ ثم شعوره العميق بالندم.

أما عنصر المصادفة، الذى يعيبه الأشتر، على نسيب عريضة – فلا نراه مجال انتقاد، لأن... "المصادفة تنفع من وجوه متعددة... فقد توحى بأن ما نقرأه ليس إلا حياة حقيقية، أو كالحياة الحقيقية لأن الحياة لا تخلو من المصادفات....."(٨).

الرواية تقف – بشكل غير مباشر – موقفا مناصرا للمرأة، وتصورها ضحية بريئة، دفعت حياتها ثمنا لمكيدة عذول، ولغيرة الزوج الطائش. وتشير الرواية إلى نموذج المرأة الضحية، وتجعل دورها لا يقل عن أدوار أبطال الرواية.

والرواية تحذر – بشكل غير مباشر – من الغيرة العمياء، التى لا تثمر إلا الألم والندم. وتتعرض لقضية العلاقة بين الزوج والزوجة. وتحذر الرواية من التسرع

---

(٧) النثر المهجرى ج٢ – عبد الكريم الأشتر – ص١٤٦.

(٨) كلام نجيب محفوظ فى مجلة الآداب، يوليو ١٩٧٣ – ص ٤٣.

فى البت بالأمور، دون التحقق من صدقها، وتصور الانتقام المعتمد على العنف، بشكل منفر، وتبالغ فى تصوير موقف الندم، والحزن على الضحية البريئة المظلومة.

يستسيغ القارىء ما ورد فى الرواية، مما هو قريب إلى الطابع العربى، مثل تلك اللغة الجزلة، والأشعار المتناثرة، فى ثنايا الرواية، والبعد عن الإيغال، والتجريد الفلسفى.

رواية ديك الجن، تأخذ من التاريخ مسرحًا لها. وهى تذكرنا برواية (مرح الوليد) لعلى الجارم، ورواية (سلامة القس) لعلى أحمد باكثير(٩).

تلقى النزعة التوفيقية بأذرعها على الرواية، سواء على الشكل أو على المضمون. فالشكل هو امتداد للشكل الأوروبى، الذى يتطور بالحدث من مرحلة إلى مرحلة، ومن بدء إلى النهاية. لكنه يستحضر من جو الكتب القديمة، بعض المفردات الجزلة، والتى تبدو ناشزة عن بنية الرواية (مثل: أنفاس النعامى - أرواح الخزامى - الطغام - السميذع) وتدخل أبيات من الشعر، فى تضاعيف الرواية، حتى بدت شديدة الشبه بما جاء فى كتاب الأغانى، عن ديك الجن وحبيبته:

انظر إلى شمس القصور وبدرها　　　وإلى خزاماها وبهجة زهرها
لم تبك عينك أبيضا فى أسود　　　جمع الجمال كوجهها فى شعرها

....

يا طالعة طلع الحمام عليها　　　فجنى لها ثمر الردى بيديها

أما المضمون، فالرواية تضع قصة الحب فوق كل اعتبار، وتحول الرواية لهدف التسلية والمتعة. تركز الرواية على قصة الحب التى تنشأ بين الشاعر والجارية النصرانية ورد، دون أن تتخذ، من هذا الحب، معراجًا للفضائل الإنسانية - كما هو الحال مع عنترة العبسى، مثلا، الذى دفعه حب عبلة إلى خوض غمار المعارك، وإنقاذ القبيلة -

---

(٩) راجع الوسطية العربية - ج ٤ - ص ١٦٢ - ١٦٥.

بل على النقيض من ذلك، فإن هذا الحب ينتهى بالشاعر إلى ارتكاب جريمة، تولد فى نفسه الحزن الموجع، والندم الذى لا يعرف حدوداً. لقد انتهى البطل نهاية مأساوية، تثير البكاء، وتنتزع آهات الندم. لقد سقط البطل، كما يسقط فى المآسى الإغريقية، لقد أحس بالعبث، وبأنه خسر أجمل شىء فى حياته، بسبب دسيسة مغرضة، أضاعت حبه، وأضاعت حبيبته. إن القدر أعمى، باطش، يبطش دون رحمة، ويثير مشاعر الخوف والإشفاق، كما فى المآسى الإغريقية.

الرواية تضرب بأذرعها إلى تضاعيف الماضى، ولكن "الشكل التاريخى، ليس هو عنوانا أو حكمة أو أخباراً من التاريخ، إنه شىء فوق ذلك، ويتجاوز كل ذلك، ليصبح رؤية متسقة، تلقى بظلالها على المفردات والأسلوب، وعلى الشكل والمضمون"(١٠).

تختلف اللغة فى (ديك الجن الحمصى) عن لغة روايات نعيمة، لأن عريضة يعتنى باللغة ويجودها، ويختار الجزل من اللفظ والعبارة، ويدخل الشعر فى تضاعيف الرواية، كما يفعل الكتاب القدامى، بينما نعيمة يتخذ من اللغة وسيلة، يتوصل بها إلى رسم الموقف، وتصوير الشخصية، وطرح النظرية. وكلما كانت هذه الوسيلة بسيطة، سلسة، مباشرة، تؤدى الغرض، كان ذلك أفضل بالنسبة لنعيمه.. الذى ينادى بالتجديد والتبسيط، فى الفن الروائى.

واستخدم عريضة، من التراث، عدة عناصر:

* العنوان: (ديك الجن الحمصى).
* الوصف، وقد ركز الكاتب على وصف المحبوبة، ووصف الطبيعة.
* إدخال الشعر مع النثر.
* تدور الرواية حول المتع الحسية.
* بعض المفردات اللغوية القديمة.
* عدم الإيغال، والابتعاد عن التشقيقات الذهنية.

---

(١٠) الوسطية العربية ج٤ – ص ٣٤٧.

تعكس رواية ديك الجن صورة الحب، الذى ينتشر فى عصور الضعف، والانحلال – كحب مجنون ليلى – حيث يتحول الحب إلى غاية، يعانى البطل، فى سبيلها صنوف العذاب. وتتحول الرواية إلى حب وهيام، ووشاة ومؤامـرات، وعـذاب. ويتحول البطل إلى إنسان معذب بحبه، يعيـش به وله، ويرتكـب، الجرائم، أحيـانا، دفـاعا عنه. وتتأثر بنية الرواية بالموضوع، فتصبح مليئة بالصدف، والمؤامرات، والأجواء الخيالية، التى تحرك مشاعر القارئ، وتثير تعاطفه، مع أبطال الرواية.

وقد تفرغت الرواية من أية قيمة مضمونية، سياسية، أو اجتماعية؛ أو أى هدف تاريخى؛ وخلصت لجانب التسلية، والمتعـة. تحول التاريخ إلى ديكـور، لأن محـور الرواية قـصـة حب الشـاعـر. وازدحمت الرواية بالغنـاء والمرح، ومـواقف الغـرام، واحتدام العواطف، حينا، وبالمؤامرات والمكائد، والحزن الشديد والندم، حينا آخر.

وفقدت الرواية عنصراً مهماً، من عناصر الرواية الفنية، حين فقدت خصوصية الزمان والمكان. فرغم أن الأحداث تدور فى حمص، ورغم الأوصاف العارضة للمتنزهات والأماكن، فإن هذه القصة الغرامية المنتزعة من التاريخ، لا يلعب الزمان والمكان دوراً فى تسيير أحداثها. فهى – كرواية (أميرة قرطبة) للسحار –، "لو بدلنا الأسماء بأسماء أخرى، والأمكنة بأمكنة أخرى، لما حدث كبير فرق"(١١).

وتشير الرواية، عرضاً، إلى بعض أحداث زمانها، مثل: التعايش الإسلامى المسيحى، حين اشترك، فى عرس ديك الجن "بنو الإسلام، واخوانهم بنو النصرانية، نازعين الأحقاد من قلوبهم". كما تشير إلى التكسب بالشعـر، حين سافر ديك الجن إلى ممدوحه الهاشمى، للحصول على المال. كما تشير إلى حياة اللهو والغناء والشراب، فى المتنزهات، ومقاصف اللهو، واقتراف المنكرات علنا.

ونستشف حيرة، وضياع هـدف الكـاتب، فى روايته. فهو ينحـاز، فى البداية، إلى الشاعر العاشق، ويتعاطف معه، ويصوره فاضلا، خلوقا. وبالمقـابل، يبدى

---

(١١) الوسطية العربية – ج٤ – ص ١٦٤.

الكاتب المقت والكراهية، لشخص العذول، الذى يدبر المكيدة للزوجة الوفية. ثم ينهى روايته بأسلوب الإدانة للشاعر، بعد أن ارتكب جريمته النكراء.

تسود الرواية نغمتان تتساوقان فى اتجاهين مختلفين؛ نغمة فرح وانطلاق وسعادة تسود بداية الرواية، تصور حب الشاعر واقباله على الحياة ومسراتها، يتخلل ذلك وصف جمال المحبوبة، وجمال الطبيعة التى اتخذها إطارًا لقصة حبه. ثم نغمة حزن عميق، وندم لا يحد تغرق نهاية الرواية، فى جو مأساوى قاتم، يصور فجيعة الشاعر بعد مقتل حبيبته، يتخلل ذلك شعر رثاء وندم، يعبر عما فى نفسه من شقاء ومعاناة. ويضخم عريضة موقف الحزن والندم. لكنه لم يعبر، عن هذا الحزن، فى موقف قصصى، بل لجأ إلى السرد وإنشاد الشعر.

"... ويشعر ديك الجن، بعد مصرع محبوبته، "بميل واندفاع إلى أن يكب على جثة حبيبته، فيقبلها عضواً، عضواً، ويغسل بدموعه آثار الدم، على الجرح الواسع فى صدرها، مستغفراً نادمًا، متوجعًا، متضرعًا، ناسيًا ما حدث..... ثم تجيش نفسه، فينشد شعراً حزينا".

وينهى الرواية، بعبارة شاعرية، تشبه أسلوب جبران، فى قصة (الأرملة وابنها)، وبعض عبارات الأجنحة المتكسرة :

"فلما أطلت أشعة الصباح، من نافذة السماء، يومًا، وجدت ديك الجن جثة بلا حراك، وقد سالت روحه، مع دموعه وزفراته. "وتصفو اللغة، أحيانا، وتشف – كلغة جبران – ويبدو من ورائها فنان، يملك طاقة شعرية، وحسًا مرهفًا يتنبه لظلال الكلمة، وألوان الصورة. وفى تعبير بيانى يصف عريضة الطبيعة:

".. استراحت نفوسهم على وسائد النسيم المخملية". – "وكانت السكينة صافية رائقة، روق الماء الزلال، غامرة العالم كله بأمواجها السحرية، متصاعدة حتى السماء، جالسة على عرش الأرض بسلطان"(١٢).

---

(١٢) مجلة الفنون السنة الثانية – المجلد الأول ١٩١٦، ص ٤٤ – ٦٥.

ولعل انشغال الكاتب بجمال التصوير، صرفه عن تحليل الشخصيات.

والرواية نالت الاستحسان، في وقتها، وقرظها الأدباء والنقاد، لدرجة أن اعتبرها البعض "تحفة نادرة في الأدب العربي"(١٣).

الأجنحة المتكسرة - لجبران خليل جبران.

عالم جبران، في قصصه القصيرة، يبدو مهددا بالتكرار، والإقليمية، لأنه يدور ويدور، حول محور واحد، سجن الكاتب نفسه داخله. إلا أنه، في الرواية، دلف إلى عالم اوسع، لأنه لم يصور السطح، وإنما غاص في العمق، بنفس طويل. ففي (الأجنحة المتكسرة)(١٤)، يصور خوف النفس البشرية، واستغاثتها، ومحاولتها قهر المستحيل. يصور الأحلام الشابة، وصراعها اليائس، ضد إرادة القوى القاهرة، والقدر الغاشم. يصور ألم الحب وعذابه، ويصور النضال التراجيدي، في سبيل الواجب، والشرف، وقيم الخير والجمال، والحب الصادق السامي.

لم نجد الحب يتخذ شكل موضوع روائي مستقل، في روايات المهجر. اتخذ الحب عند نعيمة الشكل الفلسفي العقائدي. وجاءت رواية ديك الجن - عند نسيب عريضة - على شكل قصة حب تراثية تحمل نفحات ألف ليلة وليلة. وحده جبران أفرد رواية مستقلة لموضوع الحب. وحين تحدث عن الحب، تحدث عن ألمه وعذابه، كما ربطه بالتضحية، من ناحية، وبالقدر الإلهي - من ناحية أخرى. فالحبيبان تجمع قبضة الله روحيهما قبل الولادة".... أما جمعت روحينا قبضة الله قبل أن تصيرنا الولادة أسيرى الأيام والليالي؟ إن حياة الإنسان يا سلمى لا تبتدىء في الرحم، كما أنها لا تنتهي أمام القبر"(١٥)، وإن حالت الحياة دون لقائهما، سيلتقيان، في حياة أخرى.

---

(١٣) عبد المسيح حداد - مقالة بعنوان (نسيب عريضة - الشاعر الثائر) الصداقة ١٩٥٣ - عدد ٢٦ مارس.

(١٤) ظهرت عام ١٩١٢ في نيويورك. بعد صدور مجموعة (الأرواح المتمردة) بأربع سنوات.

(١٥) الأجنحة المتكسرة - ص ٦٢.

ولا نستبعد أن تكون صدمة حبه الفاشل، في مطلع شبابه، هي المدخل إلى تلك الفلسفة، ويكون الحب، هو الذي رسم للكاتب صورة الإنسان، والكون والموت والحياة.

مَنْ مِنَ النقاد والدارسين، لم يدل بدلوه في (الأجنحة المتكسرة)؟ لما حصلت عليه الرواية من شهرة، طبقت الآفاق – في وقتها، ولفترة طويلة(١٦). إلا أن تناولهم ظل يدور في محور تلخيص الرواية، ثم التوقف أمام صورها البلاغية الجميلة. وقد أجمع الدارسون على أن الرواية سيرة ذاتية لجبران، تحكي قصة حبه الفاشل.

ويبدو أن الدارسين تناقلوا هذا الموضوع، وتداولوه، بينهم. ويلخص د. سيد حامد النساج رواية (الأجنحة المتكسرة) – كما تداولها الدارسون، بقوله:

"وفيها يقدم حادثة، عاشها هو بنفسه، في ثوب رومانسي شفاف، غير مكتمل من الناحية الفنية. ويقال إنه استلهمها من قصة حبه لتلك المرأة اللبنانية الشابة التي التقى بها، عند عودته من أميركا إلى لبنان. لكن مطران المدينة حرمه منها، حين أرادها أن تكون زوجة لأبن أخيه، لأنها كانت غنية، موسرة. وتستمر علاقة البطل – الراوي – المؤلف، بتلك المرأة، رغم زواجها، إلى أن خشيا الفضيحة، فافترقا. وظلت المرأة في كنف زوجها خمس سنوات، حتى وضعت طفلا، فماتت معه"(١٧).

والوحيد، الذي يناقض هذه الفكرة الشائعة، عن صلة الرواية بحياة جبران، هو الدارس توفيق صائغ، استناداً إلى حديث أدلى به جبران إلى ماري هيسكل، في أواسط عام ١٩١١(١٨).

---

(١٦) مقدمة ميخائيل نعيمة لمجموعة جبران – كتاب (جبران) لجميل جبر – القصة في الأدب العربي الحديث لمحمد يوسف نجم – محاضرات عن القصة في لبنان – لسهيل إدريس – بانوراما الرواية العربية الحديثة لسيد حامد النساج – النثر المهجري لعبدالكريم الأشتر – أدب المهجر لعيسى الناعوري – جبران خليل جبران، حياته وأدبه لخليل حاوي – أضواء جديدة على جبران لتوفيق صايغ – الأعمال الكاملة – لصلاح لبكي، مجددون ومجترون – لمارون عبود.

(١٧) بانوراما الرواية العربية الحديثة – د. سيد حامد النساج – دار المعارف ١٩٨٠ – ص ٩٦.

(١٨) كتب توفيق صايغ – على لسان جبران – في أضواء جديدة على جبران – بيروت ١٩٦٦:
".... إن الشخصيات والحوادث، هي خلقي أنا... فليس في هذا الكتاب أي شيء شخصي، متعلق بي".
ولم أعرف أي شخصية من شخصياته". ص ٢٢٠.

مهما تكن صلة أحداث الرواية بحياة، جبران، فإنها ليست القضية التى نتوقف أمامها. فليس الواقع الشخصى، ما يهم الدارس، ولكن الصدق الفنى للعمل الأدبى. ولا بد بالخروج بالدراسة الأدبية، من مرحلة التعريف والوصف، والقراءة الخارجية، إلى مرحلة التحليل، والقراءة الداخلية. ونشير إلى أن الأسلوب الرومانسى، الذى كتبت به الرواية، يتميز بالحماسة الدفاقة، والاستغراق فى المشاعر الفياضة، والذاتية الطاغية، التى تجعل من الكاتب البطل الحقيقى لروايته.

إذا سلمنا بأن الرواية، هى السيرة الذاتية للكاتب، فإن جبران يمس - خلالها - بعض القضايا الاجتماعية. تكون نقطة البداية من الذات؛ ويتطرق الكاتب إلى ما هو خارج الذات، عن طريق الذات. وقد رأينا جبران ناقدا ومصلحا اجتماعيا، فى قصصه القصيرة. والملاحظ أن الموضوعات التى وردت، فى القصص، هى التى عالجها، فى روايته؛ فهى، على ما يبدو، تلح على وجدان الكاتب. فرواية الأجنحة المتكسرة تبرز الجوانب السلبية فى التقاليد الموروثة. وهكذا يطابق خط الانتقاد، فى الرواية، خط المجموعات القصصية.

فينتقد جبران طرق الزواج:

".. إنما الزيجة، فى أيامنا هذه، تجارة مضحكة، مبكية؛ يتولى أمورها الفتيان، وآباء الصبايا"[١٩].

وينتقد رجال الدين:

"إن رؤساء الدين، فى الشرق.... كأفاعى البحر، التى تقبض على الفريسة، بمقابض كثيرة، وتمتص دماءها بأفواه عديدة.."[٢٠].

"... كان المطران يبلغ أمانيه مستترًا بأثوابه البنفسجية، ويشبع مطامعه، محتميًا بالصليب الذهبى، المعلق على صدره..."[٢١].

---

(١٩) الأجنحة المتكسرة - ص ٩١.
(٢٠) المرجع السابق - ص ٧٠.
(٢١) المرجع السابق - ص ٩٤.

وينتقد ظلم المجتمع الشرقى للمرأة:

"... هكذا قبض القدر على سلمى كرامة، وقادها عبدة ذليلة، فى موكب النساء الشرقيات التاعسات...."[٢٢].

كلما قرأنا أدب جبران نقع على صورة جديدة من مآسيه، مأساة الهجرة والاغتراب، مأساة الحب الفاشل، مأساة موت أعز الأحبة إليه، ثم مرضه القاتل، وانتظاره الموت، يزحف إليه حثيثا. كلها تجسد أدبًا يقطر حزنًا.

يحدق جبران مباشرة، فى حقيقة الموت، حين يواجه موت أخيه، وموت أخته وأمه، ثم يواجه موته الذاتى، يطل عليه، من خلال داء السل الذى قضى على أغلب أهله. هو يشبه بدر شاكر السياب، فى أنه متفرد مع تجربة الموت، فهو لا يفلسفها، لكن يعيشها[٢٣]. ويبدى القارىء تعاطفا مع جبران، لما يظهره فى أدبه من تجلد وصمود، فى وجه عذاب الحب والحرمان، حينا؛ ووجه الألم والمرض، وإرهاصات الموت القريب، حينا آخر.

تدور أحداث الرواية فى لبنان. وهذا النوع، الذى يكتبه صاحبه، بعيداً عن أرض الوطن ، تأتى ذكرياته مغلفة بكثير من الرومانسية. ويدفع الحنين الكاتب إلى أن يحشد روايته بكثير من التفصيلات التى تحمل دلالات بعيدة بالنسبة إليه. لقد وقع جبران أسير لحظة مؤلمة، لم يستطع أن يفارقها، فجاءت روايته رصداً للحزن والأسى والألم النفسى. يبدو فى الرواية التضخم فى الإحساس بالقهر، والحزن، والأسى العميق. وتنضح الرواية بالرومانطيقية الحزينة، ويثور، فى نفس الفتى تيار عنيف من الحزن والغضب. ويشعر القارىء بفيض من الدمع، وبعواطف تتهاوى، ونفوس تتداعى، وآمال تتناثر، وغراب ينعق على أطلال الحب الضائع.

---

(٢٢) الأجنحة المتكسرة – ص ٧١.

(٢٣) من الذى سرق النار – ص ٩١.

أفرغ جبران روايته من التأويل الذهنى. ولم يحمل شخصياته رمزاً. وانساق مع عواطفه، يحكى أحداث الرواية بكل جوارحــه، معبراً عن ذاته، وعما يجيش فى نفسه من يأس واحباط. وساق بعض التأملات، يهدف منها الوعظ والتوجيه.

* * *

ظهرت الأجنحة المتكسرة فى فترة معاصرة لرواية (زينب) لمحمد حسين هيكل؛ وهذا ما حدا بعض النقاد إلى المقارنة بين الروايتين[٢٤]. ونرانا منساقين، أيضا، إلى عقد مقارنة بين بعض المواقف التى تقارب بين الروايتين، أو تباعد بينهما:

الأجنحــة المتكسـرة - ظاهريا - تشبـه رواية زينب[٢٥]؛ سيطـر عليهـا الحـب، وحولها إلى لوحات تصف اللوعة والهيام، والنجوى؛ وتكثر فيها المواقف الرومانسية. اختـفى الحدث، فى الروايــة، وأصـبح يتلخص فى حب الــراوى لسلمى، وحبـهـا له. صورت الرواية هذه المواقــف الغــرامية، بأسـلوب إنشـــائى، وصلت صفحاته إلى ١٤١ صفحة.

طريقـة جبران الفنيـة، تنقل القارىء إلى أجـواء خيـاليـة، وتعـتمد على مواقف ميلودرامية، تثير الحزن والأسى؛ وتميل إلى الأسلوب السردى، الذى يعتصر الأحداث، ويلخص التجربة.

وقضيـة الحب، فى رواية جبران، وقعت فى مـأزقـين - كما هو الحال فى رواية زينب[٢٦] فهى من ناحية، تطغى على الرواية، ومن ناحية أخرى تعبر عن حب "مكسور الجناح" - كما يشير اسم الرواية - لا يطمح بصاحبه إلى السعى نحو قضية، أو مبدأ. وقد حول الحب - الذى سيطر على الرواية - أسلوب الرواية إلى وصف الحب والهيام والشوق، والألم والدموع. وكثرت المواقف الرومانسية، التى جسدت الطبيعة، وخلعت

---

(٢٤) يرى د. سيد حامد النساج إنها لم ترق إلى مستوى (زينب) - بانوراما الرواية العربية الحديثة - ص٩٦.
(٢٥) راجع الوسطية العربية - ج ٤ - ص ٢٢٣.
(٢٦) المرجع السابق - ص ٢٢١.

المشاعر على مظاهر الكون، وشخصت الكائنات، بخيال مجنح. فبدت الطبيعة تتحرك، وتفكر، وتعاني. لقد أسقط عليها الفنان أحاسيسه، فأصبحت تشاركه انفعالاته:

"... تتغير الأشياء أمام أعيننا، بتغير عواطفنا، وهكذا نتوهم الأشياء متشحة بالسحر والجمال، عندما لا يكون السحر والجمال إلا في نفوسنا....."(٢٧).

"في هذا المكان جمعنا الربيع، في قبضة الحب؛ وفي هذا المكان، يجمعنا الشتاء الآن أمام عرش الموت.." – "مضت أيام الخريف، وعرت الرياح الأشجار، متلاعبة بأوراقها الصفراء، مثلما تداعب الأنوار زبد البحر، وجاء الشتاء باكيا منتحبا، وأنا وحدي في بيروت، ولا رفيق لي سوى أحلام، تتصاعد بنفسي تارة .... وتنخفض بقلبي، طوراً، فتلحده بجوف الأرض..."(٢٨).

".. انفصلت عن سلمى، وخرجت من تلك الحديقة شاعراً بنقاب كثيف يوشي مداركي الحسية، مثلما يغمر الضباب وجه البحيرة...."

"... وكان نيسان قد جاء متنقلا بين الروابي والمنحدرات، عندما تمت أيام سلمى لتلد بكرها، وكأن الطبيعة قد وافقتها وعاهدتها، فأخذت تضع حمل أزهارها، وتلف بأقمطة الحرارة أطفال الأعشاب والرياحين"(٢٩).

"مر أسبوع، وحب سلمى يجالسني في المساء، منشداً على مسمعي أغاني السعادة، وينبهني عند الفجر، ليريني معاني الحياة وأسرار الكون..... فكنت أسير صباحاً في الحقول، وأرى في يقظة الطبيعة، رمز الخلود. وأجلس على شاطىء البحر، وأسمع من أمواجه أغاني الأبدية..."(٣٠).

لدى جبران قدرة رائعة على ربط الحدث بمظهر الطبيعة، لمنحه عطاء وثراء، في تخصيب الصورة الروائية. وتصبح الطبيعة حقيقة، لها أبعاد إنسانية. وهذا التشخيص يضفي بعداً جديداً على الكون. ويوظف الكاتب هذه الصورة كخلفية،

---

(٢٧) الأجنحة المتكسرة – ص ٥٩.
(٢٨) المرجع السابق – ص ٩٦.
(٢٩) المرجع السابق – ص ١٣٤.
(٣٠) المرجع السابق – ص ٧٣.

تواكب حال البطل. ويلجأ الكاتب إلى هذه الدفقات الرومانسية، ليربط بين الطبيعة والموقف الروائى. وتنتقل الطبيعة من صورتها التقليدية - حيث تقوم مقام الديكور - وتندمج فى جو المأساة، وتتحول إلى لبنة، فى البنية الكلية للرواية.

* * *

تكثر، فى (زينب)، المواقف التى تتحدث عن المواعيد الغرامية، واللقاءات المحمومة والقبلات الطويلة، بين حامد وزينب. وتخرج الرواية عن الجو الشرقى المحافظ، وتتحول إلى عالم متحرر، بعيد عن جو القرية وتقاليدها[٣١].

جاء فى رواية زينب وصف للقاء غرامى بين زينب وحامد، كما يلى:

".... وجذبها نحوه، فطوقها بذراعيه، وجعل يقبلها فى صدغها وخدها وعنقها، وعلى القليل الظاهر من شعرها. والبنت كأنما أصابتها جنة، قد استسلمت إليه، وتضمه من حين لحين، وتقبله، ثم وضعت فمها على فمه، وأسبلت عينيها وكاد يغيب رشدها، وأحس حامد فى تخدره كأنما يرتشف من لسانها الشهد المذاب. وفى هذه الضمة الكبرى تاه رشدها، وبقيا كذلك حينا من الزمن، وما كادت تفترق شفاههما، حتى ضمها إليه، وألصق جسمها بجسمه، وصدرها قام فوقه نهداها المتقدان، يرتعشان من قوة النار الكامنة فى كل وجودها، والدم قد علا إلى أصداغها، تركها فى يد حامد تائهة لا تعى....."[٣٢].

هذه المواقف الغرامية المحمومة، تخرج بالرواية عن تقاليد القرية المصرية، وتحولها إلى صورة من إحدى قرى الغرب.

أما الأجنحة المتكسرة - رغم أنها كتبت فى نيويورك -، فظلت تدور فى إطار شرقى؛ وحافظت على براءة اللقاء بين الحبيبين؛ والحب الطاهر الذى جمع قلبيهما.

---

(٣١) راجع الوسطية العربية - ج٤ - ص ٢٢١.
(٣٢) زينب - ص ٨١.

يصف الفتى علاقته بالحبيبة، كما يلى:

"ورفعت سلمى يدها بلطف عن رأسى، تاركة بين مغارس الشعر تموجات كهربائية يتلاعب بها نسيم الليل.... فأخذت تلك اليد براحتى، نظير متعبد يتبرك بلثم المذبح ووضعتها على شفتى الملتهبتين، وقبلتها قبلة طويلة عميقة خرساء، تذيب بحرارتها كل ما فى القلب البشرى من الإحساس، وتنبه بعذوبتها كل مافى النفس الإلهية من الطهر"(٣٣).

".. لم نخف قط عين الرقيب، ولا شعرنا بوخز الضمير، لأن النفس إذا تطهرت بالنار، واغتسلت بالدموع، تترفع عما يدعوه الناس عيبًا وعارًا، وتتحرر من عبودية الشرائع والنواميس، التى سنتها التقاليد لعواطف القلب البشرى، وتقف برأس مرفوع أمام عروش الآلهة"(٣٤).

"... سرت مساء إلى منزل سلمى كرامة، ذلك الهيكل الذى أقامه الجمال، وقدسه الحب لتسجد فيه النفس مصلية ويركع القلب خاشعا. ولما بلغته ودخلت تلك الحديقة الهادئة أحسست بوجود قوة تستهوينى وتستميلنى وتبعدنى عن هذا العالم وتدنينى ببطء إلى عالم سحرى خال من العراك والجهاد. ومثل متصوف جذبته السماء إلى مسارح الرؤيا وجدتنى سائرًا بين تلك الأشجار المحتبكة المتعانقة. حتى إذا ما اقتربت من باب الدار، التفت وإذا بسلمى جالسة على ذلك المقعد بظلال شجرة الياسمين، حيث جلسنا منذ أسبوع، فى تلك الليلة التى اختارتها الآلهة من بين الليالى وجعلتها بدء سعادتى، وشقائى. فدنوت منها صامتا، فلم تتحرك ولم تتكلم، كأنها علمت بقدومى قبل قدومى. ولما جلست بجانبها، حدقت إلى عينى دقيقة، وتنهدت تنهدة طويلة عميقة، ثم عادت فنظرت إلى الشفق البعيد....... حولت سلمى وجهها نحوى، وأخذت يدى بيد مرتعشة باردة..... قالت: انظر إلى وجهى يا صديقى......

---

(٣٣) الأجنحة المتكسرة – ص ٦٢.

(٣٤) المرجع السابق – ص ١١٦.

وتأمله طويلاً واقرأ فيه كل ما تريد أن تفهمه منى بالكلام. انظر إلى وجهى يا حبيبى...."(٣٥).

الصور والمواقف، رغم ما فيها من انجذاب بين الحبيبين، تنضح نقاء وطهرا، وتحلق فى جو جبران السماوى. فالحبيبان يسعيان نحو حب سام، خالد، "تطهر بالنار" فتجاوز حدود الزمان والمكان. لأن "المحبة التى تولد فى أحضان اللانهاية، وتهبط مع أسرار الليل، لا تقنع بغير الأبدية، ولا تستكفى بغير الخلود، ولا تقف متهيبة أمام شىء سوى الألوهية"(٣٦).

يشكل تركيبة حامد – فى رواية زينب – إدمان قراءة الكتب الرخيصة والمترجمة، وأخبار العشاق، الذين يموتون عشقا. فجاءت الرواية امتداداً للروايات المترجمة، فى موضوع الحب القعيد؛ وفى الطريقة الفنية، التى ترفع من درجة حرارة القارئ، وفى اللغة المبتذلة، التى تلجأ إلى الحوار العامى، والتراكيب الشعبية وركاكة الأسلوب(٣٧).

والنزعة التوفيقية أدت إلى أن تبتعد (زينب) عن بيئة القرية الشرقية، وأن يفقد حامد جذوره التاريخية، ويردد أفكاراً وافدة حول هدم الأسرة. "وبذلك انتصرت النزعة التوفيقية فى تلك الرواية.... وسيطرة النموذج الأوروبى، ولكن فى صورته الهابطة، والمشوهة"(٣٨).

ما يشكل تركيبة "الفتى" فى الأجنحة المتكسرة ، قراءة الكتب الأدبية، لاسيما "الموشحات الأندلسية، التى كانت فى ذلك العهد، ولم تزل إلى الآن تستميل روحى..... تلك الموشحات التى تستهوى القلب برشاقة تراكيبها، ورنة أوزانها، وتعيد إلى النفس

---

(٣٥) الأجنحة المتكسرة – ص ٧٤.
(٣٦) المرجع السابق – ص ١٢٦ .
(٣٧) الوسطية العربية – ج ٤ – ص ٢٢٣.
(٣٨) المرجع السابق – ج٤ – ص ٢٢٤.

أمجاد الملوك والشعراء والفرسان، الذين ودعوا غرناطة وقرطبة وأشبيلية.... ثم تواروا وراء حجب الدهور والدمع في أجفانهم والحسرة في أكبادهم"(٣٩).

فلم يفقد الفتى جذوره التاريخية، وعاداته الشرقية. هو مفتون بمحبوبته، مشدود إلى جمالها، يدور في فلكها، إلا أن حبه راق، رومانسي. ويستحضر من التراث أساطير(٤٠) فينيقيا، وصليب المسيح، حين يرمز إلى الصراع بين حب الجسد، وحب الروح:

"والداخل إلى هذا المعبد العجيب، يرى على الجدار الشرقي منه صورة فينيقية الشواهد والبينات، محفورة في الصخر......... وهي تمثل عشتروت ربة الحب والجمال، جالسة على عرش فخم، ومن حولها سبع عذارى عاريات واقفات بهيئات مختلفة.... وعلى الجدار الثاني صورة أخرى.... تمثل يسوع الناصري مصلوبا، وإلى جانبه أمه الحزينة ومريم المجدلية.... وهذه الصورة البيزنطية الأسلوب والقرائن، تدل على كونها حفرت في القرن الخامس أو السادس للمسيح...... في هذا الهيكل المجهول كنت ألتقي سلمى كرامة مرة في الشهر، فنصرف الساعات الطوال ناظرين إلى الصورتين الغريبتين......"(٤١).

تتجمع صورة الرمز في اللوحتين، على جدار المعبد، لوحة عشتروت – ربة الجمال والحب، ولوحة مريم – الأم الباكية على أقدام المسيح. إن الأسطورة القديمة تظل خالدة عبر العصور، ومتجددة على الدوام، في شمول وتعدد في التفسير. إن الأدب محاولة لإيجاد معادل موضوعي للأسطورة على أرض الواقع. لأن الأسطورة – كما قال شيلنغ – هي موضوع الفن؛ كما أن الأفكار موضوع الفلسفة...... وهي نظرة جديدة إلى الحياة، وتعود إلى فوضى الخيال الجميلة – السديمية الأولى، في الطبيعة الإنسانية(٤٢).

---

(٣٩) الأجنحة المتكسرة – ص ١١٩.

(٤٠) راجع أساطير شرقية – كرم بستاني – بيروت دار المكشوف ١٩٤٤.

(٤١) الأجنحة المتكسرة – ص ١١١-١١٣.

(٤٢) Wellek, Rene - A History of Modern Criticism : 1750 - 1950 (New Haven 1955) VII, p16.

اللوحتان، على جدار المعبد، تبدوان متينتى الصلة بأحداث الرواية، ولكن بمنطق المأساة؛ فهما تلتحمان ببنية الرواية وتمثلان رمز الصراع المحتدم فى نفس الحبيبين، بين الانسياق وراء رغبات الجسد الملحة، وبين التضحية، فى سبيل المحبة الروحية الخالدة. جاءت اللوحة لتؤكد صدق الرؤيا الموجعة، ومطابقتها للواقع المؤلم. المأساة - فى اللوحة - هى مأساة الأم، التى استعارها الكاتب، من التراث المسيحى. إنها الشخصية المأساوية التى عانت، بموت ابنها، موت جزء من ذاتها؛ مع أن جذوة الحياة، لم تنطفىء، فى أعماقها. وهى تعيش موتًا بطيئًا، مستمراً. وكانت سلمى - من خلال تضحيتها - صورة منها. فاختارت الغلبة للروح، على حساب المسرات.

وبعد أن قبلت سلمى قدمى يسوع المصلوب، همست قائلة:

"ها قد اخترت صليبك يا يسوع الناصرى، وتركت مسرات عشتروت وأفراحها.

قد كللت رأسى بالأشواك بدلاً من الغار، واغتسلت بدمى ودموعى بدلاً من العطور والطيوب، وتجرعت الخل والعلقم، بالكأس التى صنعت للخمر والكوثر"(٤٣).

نلاحظ بوضوح، أن المهجرى ينفذ إلى أعماق العالم الجديد، مع عدم نسيان انتسابه إلى أمة متميزة بتقاليدها، وأعرافها، وتفسيرها للحياة.

* * *

القراءة الجديدة للأجنحة المتكسرة تتجاوز مفهومها الظاهرى، ولا تقف عند تصوير قصة الحب القعيد، أو مجرد التعرض لمشكلة الفتاة، التى تجبر على الزواج من رجل لا يربطها به إلا الجسد. ولكن الرواية تكشف عن بطش القدر، الذى يحرك الشخصيات كالدمى. ويعبر الأب، لسلمى، عن عجزه أمام القدر، بقوله:

"لقد لفظ (القدر) كلمته يا سلمى، فلتباركك السماء وتحرسك"(٤٤).....

---

(٤٣) الأجنحة المتكسرة - ص ١٣٠.

(٤٤) المرجع السابق ص ٦٤.

"..... أتعاند العين سهما ولا تفقأ؟ أو تناضل اليد سيفا ولا تقطع؟.

"..... هكذا قبض (القدر) على سلمى كرامة، وقادها عبدة ذليلة....."(٤٥).

فالرواية، إذا، تكشف عن بطش القـــدر، خلال إطار غيبى، يتبنى حركة خـفية، داخل الرواية.

تذكرنا سلمى بـ (اندروماك) - بطلة مسرحية راسين. وتماثل الرواية مع مسرحية اندروماك، يدلف بنا إلى أجواء التراجيديا الإغريقية، التى يتحول أبطالها ضحايا قدر غاشم، لا يرحم. ويروى المؤلف "مأساته" خلال طقوس ميثولوجية؛ صورتها اللوحة المحفورة على جدران المعبد العتيق. إنها عشتروت، ربة الجمال والحب، تحف بها وصيفاتها السبع. قد نجد فى هذا الإيقاع الملحمى، مبالغة تتجاوز حدود الحبيبين المخذولين، ولكنها مبررة بمنطق جبران المحلق فى أجواء الأسطورة. وهذه المأساة يمهد لها الكاتب، منذ البداية، بل ويرصد نتائجها منذ البداية أيضا:.." من تلك العاطفة قد تولدت سعادتى وتعاستى..... هى استهلال الأ غنية السماوية التى انتهت بالندب والرثاء"(٤٦).

والعنوان يلقى بثقله على كل منحنيات الرواية، ويحولها من روايـة أحداث إلى رواية "مكسورة الجناح"، تسيرها قوة عليا. والحبيبان فيها نموذج للمقهورين المغلوبين على أمرهما.

ينتقد بعض الدارسين موقف الحبيبين "المكسور الجناح" ويسخرون من تضحية سلمى: "ما معنى هذه التضحية؟ ولخير من تعود؟ لا معنى لتلك التضحية لأنها لم تخفف أنّه حبيبها، ولم تسكن أوجاع والدها، ولم تقوم عوج بعلها، بل سارت بها بخطوات سريعة نحو القبر...."(٤٧)، ويتهمون جبران بالسلبية، والتخاذل والتشاؤم. ونسى المنتقدون، أن ما يعول عليه، فى الأدب، هو الصدق الفنى، سواء فى حال التشاؤم أو التفاؤل.

---

(٤٥) الأجنحة المتكسرة - ص ٧١.

(٤٦) المرجع السابق - ص ٤٤.

(٤٧) الفنون ج٤ - السنة الأولى تموز ١٩١٣ - مقال لميخائيل نعيمة - فجر الأمل بعد ليل اليأس ص٦٧، (ميكروفيلم).

ونشير إلى أن التشاؤم المخلص، فنيا، أفضل من التفاؤل الساذج المفتعل. هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية، أن الرواية تدور فى جو شرقى، تطيع فية الابنة إرادة والدها، ولا يخرج رجل فاضل عن طاعة رئيس دينه. وكان الكاتب على وعى بهذه الحقيقة حين صرح: "أى رجل يخرج عن طاعة رئيس دينه ويظل كريما بين الناس؟..... وهب أن ذلك الشيخ كان قادراً على مخالفة المطران...... فهل تكون سمعة ابنته فى مأمن من الظنون والتأويل؟..."(٤٨).

وقع الحبيبان ضحية لشهوة نفس القسيس، المتمثلة فى السلطة والجاه والثراء. ووجدا الخلاص فى الحب. لكن إخفاق الحبيبين فى الحصول على السعادة، دفعهما إلى اتخاذ الحب معراجًا إلى التسامي والفضائل الإنسانية، وإلى البحث عن الحب الخالد، الذى يتجاوز الذات؛ دفعهما إلى التضحية بحبهما الآنى، فى سبيل حب لا يموت:

"سيظل الحب معى، يا سلمى، إلى نهاية العمر، إلى أن يجىء الموت، إلى أن تجمعنى بك قبضة الله"(٤٩).

وحين ينساق جبران مع عواطفه الرومانسية، فيصور المواقف الميلودرامية التى تثير الحزن، وتنقل الأجواء الخيالية، فإنه يلتزم لغة متميزة، ترقى إلى مستوى البناء الموسيقى. وهذا ما يبعد الرواية، تمامًا، عن أسلوب رواية (زينب)، التى وقعت فى أسر اللغة المبتذلة، والتراكيب الشعبية. لغة جبران القصصية لغة متميزة وفريدة، هى لغة ذات مسحة شاعرية متدفقة، ناضجة بالتوق إلى عالم برىء، مفقود، مما يظهر بوضوح أن هذا العالم، يشكل هاجسا قويا عند المؤلف. وما يميز الرواية دفق من الصور المبتكرة ، والمعانى الملونة المعطرة، والألفاظ التى تحمل فوق ما تعودت حمله، واللغة المنتقاة، الموقعة، الموسيقية، المتسقة الجرس.

---

(٤٨) الأجنحة المتكسرة – ص ٧١.

(٤٩) المرجع السابق – ص ٨٤.

اللغة ليست ملك الفنان، وليست لغته، إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها فى الماضى. اللغة تجىء من الماضى. وحين يأخذها الفنان كما هى، كما تجيئه، لا يكتب، بل ينسخ. يجب أن تفرغ اللغة من شحنتها الموروثة، فتحيد عن مجراها الموروث. وأهم مظاهر الانقلاب الذى يحدث فى اللغة، هو استخدامها بطريقة جديدة. والمجتمع يستهلك اللفظة كما يستهلك السلعة، لذا تحتاج اللغة إلى الفنان الذى يفرغها من ليلها العتيق، وأن يردها إلى براءتها الأولى(٥٠).

وجبران كان هذا الفنان الذى أخرج اللغة من ليلها العتيق، ودلف بها إلى أجواء جديدة، مبتكرة. فخلق لغته "الجبرانية" المتميزة.

جبران لا يسلم اللغة كما استلمها، هو يحور فيها، وينقلها إلى مستوى يحمل بصمات الفنان. هو يخلق لغته الخاصة، حين يلعب على أوتار اللغة، ويجدد فى الألفاظ ويبتكر المفردات والعبارات والصور، مبتدعا ما يسمى ‹ البلاغة الجبرانية ›.

كل ذلك يعكس ثقافة الكاتب، وموهبة الفنان، وعبقرية الرسام، التى تطل وراء السطور.

خلق جبران لغة فى قلب اللغة، وحول النثر فى مسار جديد. اللغة التى شاخت أينعت على أطراف أصابعه؛ والمفردات التى رثت، أزهرت، شابة، على سن يراعه، وقد حملت رؤى جديدة، وظلالا جديدة، وهمسات جديدة. والمفردات التى ابتذلت بعثت - بين أنامله - قشيبة، وقد شحنت بالاحتمال والمجاز، وتخلت عن مدلولها القريب؛ وغاصت فى جو غائم، من مدلول متعدد الوجوه، متوالد الصور.

تشبيهاته تبدو حارة، شعرية الطابع. واللغة تنقل الأفكار إلى صور حية، تصل بالمعنى إلى أقصى درجات الصفاء، والشفافية. وتبتعد لغة جبران عن التعقيد، واصطناع الصور البيانية، منسابة انسيابًا عذبًا، يأخذ بمجامع القلوب، وينقل إلينا

---

(٥٠) راجع زمن الشعر لأدونيس - ص ١٢٩ - ١٣٩.

إحساس الكاتب بالعالم، فى صورية متجسدة تجسد الحلم، بحيث توازى تجسد الواقع عنده، وتجعل للاثنين بعداً منسجماً فى إطار من واقع الفن.

"..... أى بشرى لم يرشف من خمرة الحب، فى إحدى كاساته؟ أية نفس لم تقف متهيبة فى ذلك الهيكل المنير المرصوف بحبات القلوب، المسقوف بالأسرار والأحلام والعواطف؟ أى زهرة لم يسكب الصباح قطرة من الندى بين أوراقها؟ وأى ساقية تضل طريقها ولا تذهب إلى البحر؟"(٥١).

"... سأتخذ الحب سميراً، واسمعه منشداً، وأشربه خمراً، وألبسه ثوبا. عند الفجر سينبهنى الحب من رقادى، ويسير أمامى إلى البرية البعيدة ..... وفى المساء، سيوقفنى أمام المغرب، ويسمعنى نغمة وداع الطبيعة للنور، ويرينى أشباح السكينة سابحة فى الفضاء..."(٥٢).

تبدو هذه اللغة، لأول وهلة، شعراً فى صيغة النثر! فالإحساس صادق، والرؤيا بعيدة، والصورة موحية، وتخدم المضمون بحس مرهف.

الرومانسية تتسرب إلى كل حنايا الرواية، حتى إلى الصورة والمفردة اللغوية. والعبارات تصدر عن مزاج شاعر، وقع تحت قبضة الذاتية المفرطة. هذه الرومانسية تكسب الشكل طعما محببا، وشفافية شاعرية، مما يحفظ الرواية من الجمود، ويبعدها عن الجفاف، ويمنحها بعداً إنسانيا وحرارة؛ وتتدفق العاطفة من أعماق الكاتب فى نشوة طفولية، ليس لها نهاية. وأحيانا، يبدو الجانب العاطفى مشحونا بالحرمان، والظمأ، فى ظلال القهر واليأس، والحب المسفوح على عتبات الوهم. وتشف اللغة أحيانا، وتبدو أثيرية، تحمل مسحة نورانية:

" وخرجت سلمى من ذاك المعبد، ملتفة بملابسها الحريرية، وتركتنى حائرًا، ضائعًا، مفكرًا، مجذوباً إلى مسارح الرؤيا، حيث تجلس الآلهة على العروش،

---

(٥١) الأجنحة المتكسرة – ص ٨٥.

(٥٢) المرجع السابق – ص ٨٣.

وتدون الملائكة أعمال البشر، وتتلو الأرواح مأساة الحياة، وتترنم عرائس الخيال بأناشيد الحب والحزن والخلود"(٥٣).

* تأتى المناجاة بنت الموقف. هى تعطى تراوحًا، فى الأسلوب، وتجىء طيعة للحظة التى يفيض فيها القلب، بدفق صادق:

".. قالت:...... هل تسمع حفيف أجنحتى فى الليل؟ هل تشعر بأنفاسى متموجة على وجهك وعنقك؟ هل تصغى لتنهداتى متصاعدة بالتوجع، منخفضة بالغصات؟.....".... أريدك أن تحبنى. أريدك أن تحبنى إلى نهاية أيامى. أريدك أن تحبنى مثلما يحب الشاعر أفكاره المحزنة. أريدك أن تذكرنى مثلما يذكر المسافر حوض ماء هادىء رأى فيه خيال وجهه قبل أن يشرب من مائه......"(٥٤).

طغت اللغة الشعرية، ولغة الحلم على سياق القص، وذلك لغوص الكاتب فى تأملات ذاتية، نسجت منها خيوط العمل القصصى.

* تسود الرواية نغمتان تتساوقان فى اتجاهين مختلفين:

المطران وابن أخيه يمثلان منحى التعالى والتجبر والظلم والاستغلال، والاستهتار بعواطف الآخرين، فى ألفاظ تشف عنه: "منصور بك غالب كان ماديا كالتراب، وقاسيا كالفولاذ، وطامعا كالمقبرة..... ينظر إلى الفضاء بعينين زجاجيتين، كأنه لم يفقد زوجته وطفله فى يوم واحد".

والفتى وسلمى ووالدها، يمثلون خطا تنازليا، سكونيا، يسوده الاستسلام واليأس والهزيمة؛ فى ألفاظ تشف عنه:

"هل يستطيع الجالس فى ظل أجنحة الموت أن يستحضر تغريدة البلبل، وهمس الوردة، وتنهيدة الغدير؟ أيقدر الأسير المثقل بالقيود أن يلاحق هبوب نسمات الفجر؟"

---

(٥٣) الأجنحة المتكسرة – ص ١٣٠ – ١٣١.

(٥٤) المرجع السابق – ص ٨١.

* ومشاهد التصوير ترسم أحيانا لوحات بهيجة، مضيئة يغلفها الفرح، وتشملها السعادة:

"... كان نيسان قد أنبت الأزهار والأعشاب، فظهرت في بساتين المدينة، كأنها أسرار تعلنها الأرض للسماء. وكانت أشجار اللوز والتفاح قد اكتست بحلل بيضاء معطرة، فبانت بين المنازل، كأنها حوريات بملابس ناصعة، قد بعثت بهن الطبيعة عرائس، وزوجات لأبناء الشعر والخيال"(٥٥).

* وتقابلها لوحات داكنة، تصور الظلال القاتمة، يغلفها الحزن، ويشملها اليأس:

".... كفنت سلمى بأثواب عرسها البيضاء، ووضعت في تابوت موشى بالمخمل الناصع. أما طفلها، فكانت أكفانه أقمطته، وتابوته ذراعي أمه، وقبره صدرها الهادئ.. حملوا الجثتين في نعش واحد، ومشوا ببطء متلف، يشبه طرقات القلوب في صدور المنازعين. فسار المشيعون وسرت بينهم، وهم لا يعرفونني ولا يدرون ما بي"(٥٦).

* * *

الكاتب يرسم بالكلمة، وهذا يساعد على اكتشاف السياقات الرئيسة، في الرواية.... نحدق، في عالم الطبيعة، من خلال رؤية الكاتب؛ فاللوحات التي يرسمها، جزء من العالم المنظور، وجزء من عالمه النفسي الخفي، الذي يزاوج العالم الخارجي.

عن طريق الصورة، يحول الإحساس إلى مشهد خارجي ، وقد استعمل حاستي النظر والسمع، واستغلهما بشكل فني، "تلك الأيام مضت كالأشباح، واضمحلت كالضباب، ولم يبق منها سوى الذكرى الأليمة. فالعين التي كنت أرى فيها جمال الربيع.....

---

(٥٥) الأجنحة المتكسرة – ص ٣٢.

(٥٦) المرجع السابق – ص ١٣٩ – ١٤٠.

لم تعد تحدق إلى غير غضب العواصف ويأس الشتاء. والأذن التى كنت أسمع بها أغنية الأمواج، لم تعد تصغى لغير إنّه الأعماق وعويل الهاوية"(٥٧).

يختار لغة مليئة بالصور الفنية، والخيال المجنح، والعبارات الأنيقة.

يستخدم الألوان، لينقل شعوراً؛ أو ليخلق عالمًا جديداً، من خلال رؤيته للوجود.

لا ينسى جبران أنه رسام وشاعر – إلى جانب كونه كاتبًا – وتتفجر الصور الملونة على أطراف أنامله، فتأتى الألوان متسقة مع الجو النفسى للمنظر، فإذا نحن أمام لوحة تأثيرية، يحتل فيها اللون أهميته. يقول:

"..... ثم تقبل سلمى مفرق شعرى، بطهر وانعطاف، فتملأ قلبى شعاعًا، وأقبل أطراف أصابعها البيضاء، فتغمض عينيها، وتلوى عنقها العاجى، وتتورد وجنتاها باحمرار لطيف، يشابه الأشعة الأولى التى يلقيها الفجر على جباه الروابى، ثم نسكت وننظر طويلا، نحو الشفق البعيد، حيث الغيوم المتلونة بأنوار المغرب البرتقالية"(٥٨).

"... فسار.... على ممر تظلله أشجار الصفصاف، وتتمايل على جانبيه الأعشاب والدوالى المتعرشة، وأزهار نيسان المبتسمة بثغور حمراء كالياقوت، وزرقاء كالزمرد وصفراء كالذهب".

وأحيانا أخرى، يرسم بالأزهار والأمطار:

"...... وفى الربيع، سأمشى والحب جنبا إلى جنب، مترنمين بين التلول والمنحدرات، متبعين آثار أقدام الحياة، المخططة بالبنفسج والأقحوان، شاربين بقايا الأمطار بكؤوس النرجس والزنبق..."(٥٩).

---

(٥٧) الأجنحة المتكسرة – ص ٧٣.
(٥٨) المرجع السابق – ص ١١٥.
(٥٩) المرجع السابق – ص ٨٤.

* يراوح الكاتب، فى بنائه الفنى، بين الصور السردية، والصور الوصفية.

فهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد، فيما يمكن أن نسميه (بالصورة السردية) وهى الصورة التى تعرض الأشياء متحركة. أما (الصورة الوصفية) فهى التى تعرض الأشياء فى سكونها[٦٠]. وأحيانا، يوظف الفنان التصوير الأفقى، ويعطى صوراً بانورامية، تعرض المنظر الكلى، بشكل شامل، ملقيا نظرة كلية، على ما حوله. (مثال وصف الطبيعة).

وأحيانا، يأتى التصوير عاموديا، وذلك حين تضيق الكاميرا، وتتركز على صورة من قرب (Close up)، نتعرف، من خلالها، على أدق تفاصيل الشخصية، وعلى خلجات نفسها. (مثال تصوير سلمى). وهذا التركيز الدقيق على الشخصية، يقرب من تصوير المسرح؛ حين يكون المشهد كله غارقا فى الظلام، والضوء مسلط على الشخصية، فتظهر بجلاء.

رغم شغف الكاتب بالوصف – باستخدام المجاز والخيال المجنح وعناصر الطبيعة، فالكاتب لا يصف المشاهد الطبيعية لذاتها، أو لمجرد الوصف؛ ولا يدخل فى تجارب مع التعبير اللغوى بهدف تفجير طاقاته فحسب، بل ينسج الكاتب لعلاقات، ويصور الجو الذى يحكمها. ويستخدم لغة ذات مسحة تذكرية، ناضحة بالحنان، والتوق إلى عالم أسطورى؛ إلى فردوس مفقود. فاقترب بالرواية من الموسيقى الشعرية.

ووظف اللفظة المدهشة، ليرسم صوره، بريشة فنان حاذق، يستخدم الألوان والأضواء بحس مرهف، وصنعة ماهرة[٦١]. وارتقى بالألفاظ من الاستعمال العادى، والمتداول، وحملها طاقة موسيقية، وهنيهة وجدانية، فبعثت ألفاظا جديدة، حية.

---

(٦٠) بناء الرواية – سيزا أحمد قاسم – ص ٨١.

(٦١) الصور البلاغية والطباق والمقابلة درست كثيراً من قبل النقاد مثل الأشتر والناعورى وخليل حاوى وغيرهم.

**** السمات الفنية لرواية الحب.**

* يطغى عليها العنصر الرومانسى، وتتخذ من الطبيعة إطـــارًا لها. وهنا يبدو تأثر المهجريين بروسو، رائد الرومانسية.

* تمتـاز رومـانسـيـة الرواية بحـدة العـواطف، وكـثـرة الدمـــوع، والانفعـالات، وشطحـات الخيـال، والمبالغة فى اتخاذ المواقف، تصل - أحيانا - إلى حافة التـهور. وتحولت رومانسية العواطف إلى رومانسية سلوك.

* الحدة فى التصرف تتخذ جانبًا سلبيًا، لأنها وسيلة الشخصية لمواجهة قوة (القدر) الغاشم، المسيطر بجبروته وبطشه.

* ردة فعل بعض الشخصيات الألم الرومانسى المتفجـر النـــاقم (ديك الجن)، بينما استجابة (سلمى)، لأهواء القـــدر، تتمـيز بالضبط والصبر؛ وردة فعلهـــا تتمثل فى ألم رومانسى صامت، يحز فى الأعماق، ويظل حبيسها.

هذا الحس المـأساوى العمـيق، يميل بالرواية إلى حافة الترجيديا، التى تظهر مشاهدها عميقة الأثر.

* تدور الرواية، فى ظل عنـاصر الطبيـعة، التى تظـل حاضـــرة مع كل حدث، وكل عاطفة وكل مشـهد. إن العــــلاقة منسجمـة، متـوازنة بين الإنســـان والطبيـعة. ويوظف الكاتب عناصر الطبيعة، بشكل مدروس ومتعمد.

* تسـيطر المبالغة الرومانسـية على الرواية. والتطـرف سـمـة واضـحة فيـها. فالطبيعة فائقة الجمال فى معالمها، والحبيبة ذات جمال أسطورى - إلى جانب تميزها النفسى والخلقى والروحى. والشخصيات، إما خيرة، وطيبة، إلى حد يفـــوق التصور، أو شريرة، إلى أبعد الحدود. فهى شخـصيات نمطية، متطـرفة الصفـــات. ونلحظ المبالغة المفرطة، فى المشاعر. فحب البطل يستولى على كل مشاعره، ويســـير حياته. كما أن مشـاعر الكراهية المفرطة تظهر حيال الشخصيات الأنـانية والشـهوانية والشـراهة.

* مسحة الحزن والتشاؤم تلف الرواية التى تبدأ بتفـاؤل، وحب وسعادة، ماتلبث أن تنقلب دموعا وآلاما وحزنا لا يحد. وتنتهى الرواية نهاية مأساوية، يعرضها الكاتب من خلال زاوية حادة.

* الوصف متوهج، متألق، مطبوع بطابع الشاعرية الرومانسية، ذات الدفق الشعورى، لاسيما وصف الطبيعة، ووصف المحبوبة. وتندمج المحبوبة بالمكان - أحيانا - فتصبح جزءًا من الطبيعة.

* يوظف الكاتب - أحيانا - الازدواج المشهدى، ليبرز عنصر الصراع، الذى يشكل جوهر الرواية. (مشهد اللوحتين، على جدار المعبد - مشهد ولادة طفل سلمى، ثم وفاته. حيث يصور الكاتب لقطة من فرح الناس الذين تجمهروا للتهنئة بالمولود - ولقطة من غرفة الولادة، وسلمى تحتضن طفلها بعد وفاته..).

* ما يؤخذ على رواية الحب.

- التدخل السافر للكاتب فى مجرى الرواية وأحداثها - شأن الرواد الأوائل. مرة، حين يقف واعظًا وفيلسوفًا ومصلحًا اجتماعيًا. وثانية، حين يخفق فى الفصل بين ذاته وعالم الرواية، وينساق مع عواطفه وأشجانه. ويمكن تفسير هذه الظاهرة، على أنها امتداد للعنصر الرومانسى، الذى يسيطر على جو الرواية، وفنيتها.

- شغل الكاتب بجميل الصورة وبديع العبارة عن رسم الشخصيات، والتعمق داخل النفس الإنسانية. وجميع شخصياته تتحرك وفق رغباته، ويتخذها الكاتب أداة للتعبير عن أفكاره ومشاعره. هو يحدد أخلاق الشخصية، ويملى عليها التصرف، وفق مفهومه الخاص، ومنطقه وأهدافه والقيم التى يؤمن بها، ويبشر بنشرها.

مهما يكن من أمر، فإن رواية الأجنحة المتكسرة تحمل من جمال الأسلوب، ما يجعل القارىء يتغاضى عما فيها من عيوب. فقد جاءت لغتها مشحونة بالظلال، والدلالات المنبثقة من أعماق اللاشعور، لتعبر عن الأحاسيس العميقة الغارقة بألوان الأسى والعذاب والقهر. وجاءت المفردات حزينة، كئيبة، تنذر بالمأساة؛ وتتآزر من أول الرواية إلى آخرها، على تقديم هذا الجو الحزين.

* هذا اللون الرومانسى ليس للنثر العربى عهد به؛ حيث امتزج التغنى بجمال الطبيعة بتعطش إلى المجهول، وشوق إلى الحقيقة، وإحساس رقيق، وحب شفاف؛ وماجت أطياف الذكرى مع ألوان الصور، وتفجرت الذات حاملة تساؤلات لا حصر لها.

".... وجبران إذا ما تغنى بآمال القلب البشرى وآلامه، أسمعك من الألحان أشجاها، وأراك من الألوان أبهاها. فكيف به يتغنى بحبه الأول، وبجمال الفتاة التى أيقظته فى قلبه"(٦٢).

..."سيحيا جبران، فى آدابنا، لأنه ثورة..... جاءتنا بمقاييس جديدة للجمال، فى البيان..... سيحيا جبران، لا بنقده للتقاليد والطقوس، بل بعواطفه المتدفقة تدفق السيل، وبروحه الطامحة أبداً، من المعلوم إلى المجهول، من الوجود إلى ما وراء الوجود، السابحة أبداً فى عالم الجمال المطلق، الناطق بألحان النظام السرمدى"(٦٣).

---

(٦٢) القصة فى الأدب العربى الحديث – محمد يوسف نجم – بيروت – دار الثقافة ١٩٦٦. – ص ١٤٨.

(٦٣) الغربال – ميخائيل نعيمة – القاهرة – المطبعة العصرية ١٩٢٣ – ص ٢٤١.

الخـــاتمـة

قضية إنصاف الأعمال المرصودة مصدر قلق للدارسين. والدارس لأدب المهجر يطلع على الظروف القاسية التى مر بها المهجريون، والصعوبات التى تعرضت لها تجاربهم، وأهمها تجربة إنسانية كبرى، هى تجربة الهجرة من الوطن، والإقامة فى بلاد الغربة. وكان لهذه التجربة آثارها الاجتماعية، والثقافية، والفكرية، والعاطفية؛ وكثيراً ما فرضت نفسها على الأعمال الأدبيـــة، وألقت بثقلها على عالم القص، والعالم الروائى. وبرغم أننا انطلقنـــا من نوع من التفهم لظـــروف هـــؤلاء الأدباء الـــرواد، فإن ذلك لم يمنعنا من محاولة رصد تلك الأعمال فكرياً وفنياً، وتسجيل ما تشكو منه من قصور وثغرات.

نحن لا نزعم أنه ما من باحـــث سبقنـــا إلى الفن القصصى المهجرى؛ فهذا زعم لا يستقيم. ولكن نشير إلى أن كل المحـــاولات السابقة كـــانت جـــزئية، وعـــامة، وأخذت صفة التعجـــل والتعميم، دون الغوص فى الأعماق. وجميعها تناول الفن القصصى فى معرض دراسات أخرى.

الجـديد، فى هذا الكتـاب، أنه اتخـذ الفن القـصـصـى المهـجـرى نقطة انطلاق، وكموضوع مستقل.

وركز على تعميق الجزئيات، وعلى تحليل الرؤية الموضوعية والفنية لقصص المهجر ورواياته. وحاول إبراز أهم سماته الفكرية، وأدواته الفنية. وتناول البحث برؤى جديدة، ومن خلال زوايا جديدة. لقد حاولت، هذه الدراسة، أن تحدد ملامح فن انتشر ما وراء البحار، وكانت له دواعيه وأسبابه.

أهم نقاط البحث:

أولاً: القصة القصيرة

الرؤية الموضوعية:

– اهتمت القصة القصيرة – فى المهجر – بأزمة الإنسان البسيط، ودافعت عن الضعيف. وتناولت وضع المرأة فى المجتمع العربى، واحتياجها لممارسة حقها فى الحياة، والاختيار. وشنت هجومًا عنيفًا على رجال الدين، لاستلابهم حريات الناس، وأموال الفقراء..

– مالت القصة الاجتماعية إلى دواخل الإنسان، والارتحال فيها، ورسم أبعادها. لذا كنا نطل عبر نوافذ القصة المشرعة، على النفس البشرية، ونبحر فى البواطن.

– معالجة القضايا الاجتماعية مالت، أحيانا، إلى السطحية والسلبية، واتجهت، أحيانا، إلى العمق والايجابية، وانصهرت فى الواقع الحضارى.

– القصة الذاتية عبرت عن الشوق للوطن وما فيه من جمال وسلام نفسى. ودعت إلى الارتباط بالأرض، مصدر الخير والأمان. كما عبرت عن رفض المدنية الغربية، التى سيطرت عليها المادة، فما ولدت فى النفس، إلا القلق والألم والحيرة والضياع.

– ارتبطت القصة الفكرية بظواهر أكثر عمقًا، وتناولت قضايا ذهنية وعقائدية.

الرؤية الفنية:

– وظف المهجرى عنصر المكان لإدخالنا فى بيئة القصة، وللإرهاص بأحداثها. وقد تتضافر – فى رسم المكان – حاسة السمع مع حاسة البصر، لتحويل القصة إلى لقطة من فيلم سينمائى. (تصوير هبوب العاصفة الثلجية، فى أكثر من قصة)

– عمد المهجرى إلى تصوير الشخصية الواقعية، والغوص فى أعماقها – فعل الأدباء الروس – الذين كان لهم أثرهم فى الأديب المهجرى – لا سيما نعيمة.

– كتب المهجريون القصة التقليدية، بأشكالها الفنية المتعددة، واستندوا إلى مبدأ التراسل بين الأنواع الأدبية. فكان للقصة ملامح المقال والقصيدة، والرسالة، والسيرة الذاتية، والمذكرات، والعمل المسرحى. وبعض القصص قاربت أن تكون (مختصر رواية).

– تنوعت الاتجاهات فى القصة القصيرة، وتداخلت الواقعية مع الرومانسية، وكان لكل من هذه الاتجاهات، أثره فى الأسلوب والسمات الفنية. وبدا شكل القصة مثقلا بأخطاء مرحلة الريادة – من وعظ، وخطابية، وتدخل سافر، من قبل الكاتب، فى أحداث القصة.

– استعمل المهجريون اللغة الفصحى، فى قصصهم، ولم يدخلوا العامية إلا إذا اقتضت الضرورة الفنية.

ثانياً : الرواية

الرؤية الموضوعية :

– المحاور التى وجدت فى القصة القصيرة، استمرت، فى بعض الروايات، كموضوع ظلم المرأة وانتقاد التقاليد البالية، ورجال الدين. وازدادت الموضوعات الفكرية والفلسفية ثراء وغنى، فى الأبعاد، وعمقًا فى المعالجة. وتحولت بعض الروايات والحواريات إلى موضوعات ذهنية خالصة؛ فتناولت الثنائية والحلم الصوفى، والصراع الحضارى. وأعطت توضيحا لصورة المرأة.

– فلسفة المهجرى برزت فى رواياته الذهنية، التى اعتبرت الثنائية مرحلة لابد أن يتجاوزها الإنسان، فى طريقه الحتمى نحو الأحادية الواعية. ووسيلة الإنسان إلى الخلاص هى اختياره التصوف، طريقا إلى الاتحاد بالكون، والاتحاد بالذات الإلهية. وكان التقمص، أحد وسائل الخلود – بالنسبة للمهجريين.

اتخذت الروايات توتراً، وخوفًا، ومعاناة، وصراعًا بين الروح والجسد، داخل إنسان مصلوب بين قطبين: القطب الإنسانى، والقطب الإلهى. وصورت الروايات بطلها مبحراً فى رحلة قصية، ساعيا نحو الخلاص، تتملكه مثالية عليًا، جعلت شخصية كالأرقش ترتكب – فى سبيل التطهر – جريمة غامضة.

– الصراع الحضارى بين الشرق والغرب، بدا أثره واضحا – فى الرواية المهجرية. والنزعة التوفيقية بين الحضارة الشرقية، والحضارة الغربية، لم تكن الغلبة فيها للغرب – دائمًا، كما هو الحال فى المشرق – بل كثيرا ما انتصرت الحضارة الشرقية.

– صورت الرواية الاجتماعية المرأة المشوشة بفعل الصراع الحضارى، ورواية الحب صورت المرأة ضعيفة، سلبية ظاهريا، لكنها، فى الحقيقة، تتمتع بالقوة الروحية والشجاعة التى تؤهلها للاختيار الصعب. وتنظر الرواية الفلسفية إلى المرأة على أنها قيد مادى يحول دون الرجل وانعتاقه الروحى. وذبح الأرقش "حبه" بيده، (لأنه فوق ما يتحمله جسده، ودون ما تشتاقه روحه). وقتل الزوجة الجميلة، كان وسيلة الأرقش لقتل "البهيمة" فى داخله، والتخلص من قيد المادة، التى تحول بينه وبين الانعتاق.

الرؤية الفنية :

– تنوعت اتجاهات الرواية المهجرية، بين اجتماعية ورومانسية ورمزية وفلسفية وخيالية. ووظف المهجريون الأسطورة ورحلوا عبر عوالم الفانتازيا. وتأثرت بعض رواياتهم بتيار الوجودية والاغتراب. وركزت أغلب الروايات على البعد الميتافيزيقى، وقضية الخلاص. الانتقال فى الموضوع صاحبه انتقال فى الأسلوب.

** انتقل المهجريون، فى رواياتهم، إلى الهم الإنسانى الكونى؛ وهو رحيل على صعيد الشكل الفنى أيضا، إلى ذهنية فلسفية تبحر فى الذات، بحثا عن الذات، وعن الحقيقة الخالدة.

– فى الروايات الذهنية بلور المهجرى رؤيته وأفكاره، فى شكل فنى، يمتزج فيه الفكر بالواقع، والواقع بما وراء الواقع، وتمتزج فيه الحركة الداخلية، بحركة الواقع الخارجى فى إطار رؤية حضارية شرقية، يؤمن بها المهجرى، ويحرص على بلورتها. وقد وظف الرمز والأسطورة، وعنصر الزمن / بمختلف أبعاده: البعد الجغرافى، والبعد النفسى، والبعد الغيبى، والبعد الميتافيزيقى. واعتمد تقنيات حديثة، بعيدة عن النسق التقليدى. فاعتمد الوحدة التركيبية، واستخدم تيار الوعى، والحلم، والفانتازيا، للتعبير عن تداعى الأفكار، وتصوير العلاقات والروابط، النفسية والذهنية. وظف المهجرى الرمز، فى أكثر رواياته. وركزنا، فى دراسة الرمز، بالتفصيل، على كتاب مرداد.

– الروايات الفلسفية كانت صدى لفكر كاتبها. وبطلها (الواحد) يمثل صورة منه. ويعبر عن تطوره الفكرى، والنفسى، فى مراحل مختلفة من حياته. والشخصيات تتطور نفسيا وفكريا، داخل الروايات. وتنتقل بين مراحل القلق، والحيرة، والحلم، والفانتازيا. حتى تصل إلى مرحلتها الأخيرة، فتهجر كل شىء، وتبحث عن الحقيقة، سعيا، فى سبيل الخلاص، الذى تجده فى التصوف. هذا الخط التطورى يلقى بظله على الروايات، ويؤدى إلى نتيجة مرصودة مسبقا لدى الكاتب.

– تناولنا رواية الحب برؤية جديدة، ومن زاوية جديدة.

ووضحنا أن الأجنحة المتكسرة ليست قصة حب سطحية، الهدف منها التسلية؛ بل هى تمثل الصراع بين الحب والواجب. وترقى إلى مستوى المسرح الفرنسى، فى عصر النهضة. وتذكرنا سلمى ببطلة مسرحية اندروماك. كما أن الرواية تصور بطش القدر، الذى يسير حياة الإنسان، بقدرية لا ترحم.

– حور المهجرى فى اللغة، ونقلها إلى مستوى يحمل بصمات الفنان.

وخلق جبران لغة فى قلب اللغة، وحول نثر الرواية فى مسار جديد. لقد ازهرت اللغة القديمة على أطراف أصابعه، وقد حملت رؤى جديدة، وظلالا جديدة، وهمسات جديدة. وتخلت اللفظة عن مدلولها القريب، واينعت بمدلول متعدد الوجوه والصور.

جاءت كتابات المهجريين ثمرة حضارات مختلفة، تمرسوا فيها، واستوعبوها، وادركوا أبعادها، فكانوا متفردين بين أبناء جيلهم (جيل الرواد)، فكرًا وثقافة وفلسفة. وأتت كتاباتهم مضمخة بنزعة الشرق الروحانية و المثالية، موشاة بحداثة الغرب. ويذكر للمهجريين الفضل فى النهوض بالكتابة العربية إلى مستويات عالمية، لم تسبق إليها، وخلق مقاييس جديدة، فى النثر العربى الحديث، والفن القصصى.

إن كانت هذه الدراسة تتناول أدبا بعينه - الأدب المهجرى - إلا أن فنه القصصى جاء نموذجا عاليا، يشخص بخصائصه الموضوعية، و مقوماته الفنية، ما حققه الأدب العربى الجديد من تطور - فى تلك الفترة.

* * *

نذكر - هنا - قول يحيى حقى: بأن دارس الأدب يعلم أنه لا يدلى بأحكام قاطعة، وإنما يبين عن وجهة نظر، يتحمل هو وحده مسؤوليتها. إن أرضاه أن يقبلها أناس، فلا يحزنه أن يرفضها أناس آخرون. يكفيه حسن النية، وما غاية مطمعه وسروره إلا أن يتناولها القراء بالدرس والتمحيص...[1].

مهما يكن الأمر، فنحن لا ندعى أننا أحطنا، فى هذه الدراسة، بكل معضلات الأعمال القصصية، فى المهجر؛ وإنما كان قصدنا الأول من ورائها أن تكون فاتحة، ومنحى، قد يفيد فى إجراء دراسات ذات رؤى وزوايا أخرى، فى مستقبل الأيام، خاصة وأننا نعتقد أن الأدب العربى، فى المهجر، أحوج ما يكون إلى دراسات نقدية، تكشف عن قيمته الجمالية والفنية، بمناظير جديدة، تستلهم ما فى النقد الأدبى الكلاسيكى من أسس، وتضيف إليها ما يستجد كل يوم من نظريات و آراء ومعايير.

(الفن القصصى فى المهجر) إسهام يستهدف الحقيقة، يبقى دون الكمال؛ إلا أنه يترك الباب مشرعا لأبحاث أخرى، تستكمل المحاولة، وتثرى النقد الأدبى، وتكون حلقة، فى سلسلة ممتدة، موصولة الحلقات.

---

(١) فجر القصة المصرية - يحيى حقى - القاهرة ١٩٧٥ - ص٧.

ومن الموضوعات التى تستحق الدراسة، هو تتبع أثر المهجريين فى القصة العربية الحديثة. وآمل أن يتصدى أحد الدارسين لهذا الموضوع الشيق.

وحبذا لو تناولنا (الأجنحة المتكسرة) بمنظار جديد، واخترنا مقاطع منها لطلابنا، ليطلعوا على ما فيها من عبارة جميلة، وصورة مبتكرة، وعواطف راقيـة، تهذب الحس، وتعلم النشء كيف يتسامون بعواطفهم على الرغبـات، فى سبيل الواجب. وقد يتحول رجاؤنا إلى حقيقة علمية.

المصــادر

أولا: القصص القصيرة

- أبو بطه – ميخائيل نعيمة (ط١ – بيروت – دار صادر للطباعة والنشر ١٩٥٨ (ط ١٠– بيروت – مؤسسة نوفل ١٩٩٣).
- الأرواح المتمردة – جبران خليل جبران (ط١ القاهرة – مكتبة الهلال ١٩٣٦ (ط٣ – بيروت – مؤسسة نوفل ١٩٩٥).
- أكابر– ميخائيل نعيمة (ط١ – بيروت دار صادر للطباعة والنشر – ١٩٥٦ (ط ١٤ بيروت مؤسسة نوفل ١٩٩٦).
- البيادر – ميخائيل نعيمة (القاهرة – دار المعارف ١٩٤٥).
- حكايات المهجر – عبد المسيح حداد – (نيويورك – مطبعة السائح ١٩٢١).
- دمعة وابتسامة – جبران خليل جبران (القاهرة – دار الفرجانى ١٩٨٤ ط٤ بيروت مؤسسة نوفل ١٩٩٥).
- سجل التوبة – أمين الريحانى (نيويورك مطبعة الهدى ١٩٠٩ ط٣ بيروت – دار الريحانى ١٩٧٣).
- صوت العالم – ميخائيل نعيمة (القاهرة – دار المعارف ١٩٤٨).
- عرائس المروج – جبران خليل جبران (القاهرة – مكتبة الهلال ١٩٢٢) (ط٣ بيروت – مؤسسة نوفل ١٩٩٤).

- العواصف – جبران خليل جبران (ط١ القاهرة – دار الهلال ١٩٢٠) (ط٣ بيروت – مؤسسة نوفل ١٩٩٤).
- فى مهب الريح – ميخائيل نعيمة (بيروت – مكتبة صادر ١٩٥٣).
- القصة والرواية – مجموعة أمين الريحانى (بيروت – دار الجيل ١٩٨٩).
- كان ما كان – ميخائيل نعيمة – (بيروت – دار صادر للطباعة والنشر ١٩٥٦) (ط١٠ – بيروت – مؤسسة نوفل ١٩٩٥).
- مجموعة الرابطة القلمية لعام ١٩٢١ (بيروت – دار صادر للطباعة والنشر ١٩٦٤).
- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران (بيروت – دار صادر للطباعة والنشر ١٩٥٩).
- المجموعة الكاملة لمؤلفات ميخائيل نعيمة (بيروت – دار العلم للملايين ١٩٧١).
- المراحل – ميخائيل نعيمة (بيروت – مكتبه صادر ١٩٣٢).
- المكارى والكاهن – أمين الريحانى (ط١ – نيويورك – مطبعة الهدى ١٩٠٤ (بيروت – دار الريحانى ١٩٦٩).
- النور والديجور – ميخائيل نعيمة (بيروت – دار صادر للطباعة والنشر ١٩٥٨ (ط ٧ بيروت – مؤسسة نوفل ١٩٨٨).
- هوامش – ميخائيل نعيمة (بيروت – دار صادر للطباعة والنشر ١٩٦٥).

ثانيا : الروايات

- الأجنحة المتكسرة - جبران خليل جبران (بيروت - مؤسسة نوفل ١٩٩٧).
- خارج الحريم - أمين الريحانى (نيويورك - شركة الفنون ١٩١٧).
- زنبقة الغور - أمين الريحانى (نيويورك - مطبعة الهدى ١٩١٥).
- لقاء - ميخائيل نعيمة - (بيروت - مكتبه صادر ١٩٥٢) (ط ١١ بيروت - مؤسسة نوفل ١٩٨٧)
- المحالفة الثلاثية فى المملكة الحيوانية - أمين الريحانى (ط١ نيويورك - مطبعة الهدى١٩٠٣) (بيروت - دار الريحانى ١٩٧٢).
- مذكرات الأرقش - ميخائيل نعيمة (ط ١ بيروت - مكتبة صادر ١٩٤٩ (ط٧ - بيروت مؤسسة نوفل ١٩٨٢).
- مرداد - ميخائيل نعيمة - (ط١ بيروت مكتبه صادر ١٩٥٢) (ط٧ - بيروت - مؤسسة نوفل ١٩٨٥).
- يا ابن آدم - ميخائيل نعيمة (ط ١ بيروت - دار صادر للطباعة والنشر١٩٦٩) (ط ٤ بيروت - مؤسسة نوفل ١٩٨٨).
- اليوم الأخير- ميخائيل نعيمة - (ط ١ دار صادر للطباعة والنشر ١٩٦٣) (ط٧ - بيروت - مؤسسة نوفل ١٩٨٨).

قائمة المراجع

(مرتبة هجائيا)

- الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث – أنيس الخورى المقدسى – (بيروت – منشورات الجامعة الأمريكية ١٩٦٠).

- اتجاهات الشعر العربى المعاصر – إحسان عباس – (الكويت – عالم المعرفة ١٩٧٨).

- الاتجاهات الفكرية فى الأدب العربى – أنيس الخورى المقدسى – (بيروت – منشورات الجامعة الأمريكية ١٩٥٢).

- الاتجاهات الفكرية فى بلاد الشام – جميل صليبا – (القاهرة – مطبوعات معهد لدراسات العربية العالية ١٩٥٨).

- اتجاهات القصة المصرية القصيرة – سيد حامد النساج (القاهرة دار المعارف ١٩٧٨).

- أحاديث مع الصحافة – ميخائيل نعيمة (بيروت – مؤسسة بدران ١٩٧٣).

- الأدب المقارن – محمد غنيمى هلال – (القاهرة مكتبة الأنجلو ١٩٦٢).

- أدب المهجر – عيسى الناعورى (القاهرة – دار المعارف – ١٩٧٧).

- الأدب وقيم الحياة المعاصرة – محمد زكى العشماوى (الإسكندرية – ١٩٧٤).

- الأدب ومذاهبه – محمد مندور (القاهرة – لجنة التأليف ١٩٥٢).

- أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأميركية - جورج صيدح (بيروت دار العلم الملايين ١٩٦٤).

- أديب - طه حسين (بيروت - دار الكتاب اللبنانى ١٩٨١).

- أساطير شرقية - كرم البستانى (بيروت - دار المكشوف ١٩٤٤).

- الإشارات الإلهية - أبو حيان التوحيدى - تحقيق عبد الرحمن بدوى (القاهرة - جامعة فؤاد الأول ١٩٥٠).

- أضواء جديدة على جبران - توفيق صايغ (بيروت - منشورات الدار الشرقية للطباعة والنشر ١٩٦٦).

- الأعمال الكاملة - صلاح لبكى (بيروت - المؤسسة الجامعية للدراسات ١٩٨٢).

- الأغانى - أبو الفرج الأصفهانى (القاهرة - مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٣١).

- الاغتراب - د. محمود رجب - (الإسكندرية - منشأة المعارف ١٩٧٨).

- الاغتراب فى الدراما المصرية - حسن سعد السيد (القاهرة - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٦).

- الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر - د. نبيل رمزى إسكندر (الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية ١٩٨٨).

- ألف ليلة وليلة - ٤ أجزاء (القاهرة - مكتبة صبيح - د. ت.).

- أمين الريحانى - جميل جبر (بيروت - دار الريحانى ١٩٤٧).

- أين تجد أمين الريحانى - البرت الريحانى (بيروت - المؤسسة العربية للدراسات ١٩٧٦).

- بانوراما الرواية العربية الحديثة - سيد حامد النساج (القاهرة - دار المعارف ١٩٨٠).

- بلاغة العرب فى القرن العشرين - جمع محيى الدين رضا (القاهرة - مطبعة جريدة الصباح ١٣٣٩ هجرية).

- بناء الرواية - د. سيزا أحمد قاسم (القاهرة - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٤).

- تاريخ آداب اللغة العربية - جرجى زيدان - (القاهرة - مطبعة الهلال ١٩٢٤).

- تاريخ سورية ولبنان - فيليب حتى - ترجمة كمال اليازجى - (بيروت - منشورات الجامعة الأمريكية ١٩٥٩).

- تطور القصة المصرية - د. عبد الحميد إبراهيم (القاهرة - دار حراء ١٩٨٢).

- التعادلية - توفيق الحكيم (القاهرة - المطبعة النموذجية ١٩٥٥).

- التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى - بدوى طبانة (القاهرة - مكتبة الأنجلو ١٩٦٣).

- جبران، سيرته أدبه فلسفته - د. جميل جبر (بيروت - مؤسسة نوفل ١٩٨٣).

- جبران خليل جبران، حياته موته أدبه فنه - ميخائيل نعيمة (بيروت - مؤسسة نوفل ١٩٧٨).

- جبران فى إطاره الحضارى - خليل حاوى (بيروت - دار العلم للملايين ١٩٨٢).

- جدد وقدماء - مارون عبود (بيروت - دار الثقافة ١٩٦٣).

- حضارة فى طريق الزوال - أنيس فريحة (بيروت - منشورات الجامعة الأمريكية ١٩٥٧).

- حياتى فى الشعر - صلاح عبد الصبور (بيروت - دار العودة - ١٩٦٩).

- دراسات فى الرواية والقصة القصيرة - يوسف الشارونى (مصر مكتبة الأنجلو ١٩٦٧).

- دراسات فى نقد الرواية - طه وادى (القاهرة - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٩).

– دراسات فى الواقعية الأوروبية – جورج لوكاتش – ترجمة نايف بلوز – (دمشق – وزارة الثقافة ١٩٧٢).

– دروب – ميخائيل نعيمة – (بيروت دار العلم للملايين ١٩٥٤).

– دعاء الكروان – طه حسين (القاهرة – دار المعارف ١٩٨٦).

– دليل الرسائل الجامعية – د. عبد الحميد إبراهيم (القاهرة – دار المعارف ١٩٩٢).

– ديوان حافظ إبراهيم محمد (القاهرة – مكتبة الهلال ١٩٣٥).

– الرمزية والأدب العربى الحديث – أنطون غطاس كرم – (بيروت – دار الكشاف ١٩٤٨).

– الرؤيا المقيدة – شكرى عياد (القاهرة – الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨).

– الرواية العربية والبحث عن جذور – د. عبد الحميد إبراهيم (القاهرة – كتاب التأصيل ١٩٩٨).

– الرومانطيقية – محمد غنيمى هلال – (القاهرة – نهضة مصر د.ت).

– زاد المعاد – ميخائيل نعيمة (بيروت – مؤسسة نوفل ١٩٨٥).

– زمن الشعر – أدونيس (بيروت – دار العودة ١٩٧٨).

– زينب – محمد حسين هيكل (القاهرة – مطبعة الجديد د.ت).

– سبعون حكاية عمر (٣ أجزاء) – ميخائيل نعيمة – (بيروت – مؤسسة نوفل ١٩٥٩).

– سلامة القس – على أحمد باكثير (القاهرة – مكتبة مصر ١٩٧٧).

– السوريون فى الولايات المتحدة الأميركية – فيليب حتى (القاهرة – مطبعة المقتطف ١٩٢٢).

- شعراء الرابطة القلمية - نادرة جميل السراج - (القاهرة - دار المعارف ١٩٥٧).
- الصوت المنفرد - فرانك اوكنور - ترجمة محمود الربيعى (القاهرة - دار الكتاب ١٩٦٩).
- عصفور من الشرق - توفيق الحكيم (القاهرة - مكتبة الآداب بالجماميز د.ت).
- العقد الفريد - ابن عبد ربه (القاهرة - المكتبة التجارية الكبرى - د.ت).
- الغربال - ميخائيل نعيمة (القاهرة - المطبعة العصرية ١٩٢٣).
- فجر القصة المصرية - يحيى حقى - (القاهرة - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٥).
- فلسفة ميخائيل نعيمة - د. محمد شفيق شيا (بيروت - مؤسسة بحسون ١٩٨٣).
- فن الرجل الصغير فى القصة العربية القصيرة - أحمد محمد عطية (دمشق - اتحاد الكتاب العرب ١٩٧٧).
- فن القصة - محمد يوسف نجم (بيروت - دار الثقافة ١٩٦٣).
- الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة العربية الحديثة - أنيس المقدسى (بيروت - منشورات الجامعة الأمريكية ١٩٦٣).
- فى الأدب العربى الحديث - أنطون غطاس كرم (بيروت - الجامعة الأميركية ١٩٦٧).
- فى الأدب والنقد - محمد مندور (القاهرة - لجنة التأليف ١٩٤٩).
- قراءة الرواية - د. محمود الربيعى (القاهرة - دار المعارف ١٩٧٤).
- القصة فى الأدب العربى الحديث - محمد يوسف نجم - (بيروت دار الثقافة ١٩٦٦).
- القصة فى لبنان - سهيل أدريس - (القاهرة - مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٥٧).

- القصة القصيرة فى الستينيات - د. عبد الحميد إبراهيم (القاهرة سلسلة اقرأ عدد ٥٤١).

- القصة القصيرة فى مصر - شكرى عياد (معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٨).

- القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث - د. عبد الحميد إبراهيم (القاهرة - دار المعارف ١٩٧٣).

- القصة والرواية - أمين الريحانى (بيروت - دار الجيل ١٩٨٩).

- قنديل أم هاشم - يحيى حقى (القاهرة - سلسلة اقرأ - ديسمبر ١٩٥٤).

- لبنان الشاعر - صلاح لبكى - (القاهرة - مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٥٥).

- المتعة - الزواج المؤقت عند الشيعة - د. شهلاء حائرى (بيروت - شركة المطبوعات والنشر ١٩٩٦).

- مجددون ومجترون - مارون عبود - (بيروت - دار العلم للملايين ١٩٤٨).

- مجموعة الرابطة القلمية - ١٩٢١ (بيروت - دار صادر للطباعة والنشر ١٩٦٤).

- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران (بيروت - دار صادر للطباعة والنشر ١٩٦٤).

- المجموعة الكاملة لمؤلفات ميخائيل نعيمة (بيروت - دار العلم للملايين ١٩٧١).

- محاضرات عن القصة - سهيل إدريس (القاهرة - مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٥٧).

- محاضرات فى جبران خليل جبران - أنطون كرم (القاهرة - مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٤).

- مختارات ودراسات - سهيل بشروئى (بيروت - دار المشرق ١٩٧٠).

- المغتربون العرب فى أميركا الشمالية - د. جورج طعمة (دمشق - وزارة الثقافة والإرشاد القومى - ١٩٦٥).

- مقالات فى النقد الأدبى ج١١ - د. عبد الحميد إبراهيم (القاهرة - سلسلة الكتاب الجنوبى).

- المقامات الأدبية - الحريرى - (القاهرة - مطبعة الحلبى ١٩٥٠).

- من الذى سرق النار - إحسان عباس (بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠).

- المؤلفات الكاملة - إسماعيل أدهم - تحرير أحمد إبراهيم الهوارى (القاهرة - دار المعارف ١٩٤٥).

- مواقف أدبية - محمد غنيمى هلال - (بيروت دار العودة - ١٩٧٧).

- موسم الهجرة إلى الشمال - الطيب صالح (القاهرة - روايات الهلال - مايو ١٩٦٩).

- ميخائيل نعيمة الأديب الصوفى - ثريا ملحس (بيروت - الكتاب اللبنانى ١٩٦٤).

- ميخائيل نعيمة، طريق الذات إلى الذات - نديم نعيمة (بيروت المطبعة الكاثوليكية ١٩٧٨).

- ميخائيل نعيمة، منهجه فى النقد - شفيع السيد (القاهرة - عالم الكتب ١٩٧٢).

- النثر المهجرى - عبد الكريم الأشتر (بيروت - دار الفكر الحديث ١٩٦٥).

- النثر الأدبى فى المملكة العربية السعودية - د. محمد عبد الرحمن الشامخ (الرياض - دارة الملك عبد العزيز ١٩٧٥).

- نشأة القصة القصيرة فى أدبنا الحديث - د. عبد الله آل مبارك (جدة - مطبوعات جامعة الملك عبد العزيز ١٣٩٤ هجرية).

- النقد الأدبى الحديث - محمد غنيمى هلال - (القاهرة - نهضة مصر ١٩٧٣).

- نهر الرماد (شعر) - خليل حاوى (بيروت - دار العودة ١٩٥٧).

- هكذا تكلم زارادشت - نيتشة - ترجمة فليكس فارس (الإسكندرية - جريدة البصير - ١٩٣٨).

- همس الجفون (شعر)- ميخائيل نعيمة - (بيروت - مكتبة صادر ١٩٥٢).

- واقعية بلا ضفاف - روجيه جارودى (القاهرة - دار الكتاب العربى ١٩٦٨).

- الواقعية فى الأدب - عباس خضر (بغداد - دار الجمهورية ١٩٦٧).

- الوسطية العربية ج١-٢، د. عبد الحميد إبراهيم (القاهرة - دار المعارف ١٩٧٩).

- الوسطية العربية ج٤-د. عبد الحميد إبراهيم (القاهرة - دار المعارف ١٩٩٥).

الرسائل الجامعية

- المسيح فى الأدب المهجرى - ربيعة فاضل - رسالة دكتوراه فى الجامعة اليسوعية - بيروت - ١٩٨٢.
- المناحى الفكرية فى أدب نعيمة - هدى زكا - رسالة فى الجامعة الأميركية بيروت ١٩٦٢.

Francais

- Barthes, Roland - Mythologies - ed. Du Seuil, Paris 1957.
- Bergson - L'evolution Creatrice.
- Eigeldinger, M. - Le Dynamisme de l'image dans la poesie fransaise - suisse, 1943.
- Karam Antoine - La vie et l'oeuvre de Gibran, Paris 1958.
- Lamartine - Graziella, Roman d'amour, Paris 1927.

English

- Feurlicht, I. - Alienation : from the past to the future - London 1978.
- Freud, Sigmund - Collected papers - London Hogarth press 1956.
- Freud, Sigmund - Character and culture - New York 1963.
- Freud, Sigmund - New Introductory lectures to Psychoanalysis - N. Y. Norton 1933.
- Frye, N. - Anatomy of Criticisme - Princeton Univ. 1957
- Gibb - Studies in contemporary Arabic Literature - 1939 - v I), (Bulletin of the school of oriental studies 1927 - 1939 v I).
- Gorky, M. Literary Portraits, Moscow, (no date).
- Hawi, Khalil - Khalil Gibran, Beirut. AUB 1963.
- Kratchkovsky, I. Y, Among Arabic Manuscripts - London 1949.
- Nahmad, M. - Spirits rebellious introduction - London 1949.
- Naimy, Nadeem - Introduction - Beirut - AUB 1959.
- Nietzsche, Friedrick. - Thus speaks Zarathustra - New York 1928.
- Nietzsche, Friedrick. , The complete Works, ed Oscar Levy - N.Y. 1964 V 10 - p167.
- Rimbaud - Toward the splendid City - ed. Ferras, N.Y 1972.
- Wellek, Rene - A History of Criticism (New Heaven, 1955) V II.

الدوريات

- الآداب يونيو ١٩٦٠ ص ٢٠ (كلام نجيب محفوظ).
- الآداب يوليو ١٩٧٣ – ص ٤٣ (كلام نجيب محفوظ).
- أخبار اليوم ٣١-٨-١٩٤٦ (قصة انا الموت – توفيق الحكيم).
- أخبار اليوم ٤-١-١٩٤٧ (قصة الشهيد لتوفيق الجكيم).
- أخبار اليوم ٢٧-٣-١٩٤٨ (مقال لتوفيق الحكيم).
- السائح ١٩١٣ – حكايات المهجر – عبد المسيح حداد.
- السمير – ١٩٣٢ – العدد ١١ (قطرة ماء – كاتسفيلس).
- الصداقة ٢٦-٣-١٩٥٣ (مقال لعبد المسيح حداد عن نسيب عريضة).
- شؤون فلسطينية – ع١٤ سبتمبر ١٩٧٢ – ص ١٩٤ (فضل النقيب).
- عالم الفكر المجلد العاشر – العدد الأول ١٩٧٩ – ص ١٤.
- العربى – الكويت – عدد إبريل – ١٩٩٤ (مقال الدكتور شاكر مصطفى).
- الفنون ج٤ السنة الأولى تموز ١٩١٣ (قصة إلياس عطا الله – ص ٤١ ومقال لنعيمة فى نقد الأجنحة المتكسرة – ص ٥٠ –٧٠)
- الفنون ج ٨ السنة الأولى – نوفمبر ١٩١٣ (زنبقة الغور للريحانى).
- الفنون السنة الثانية – المجلد الأول – ١٩١٦ – (قصة أم – وليم كاتسفيلس).
- الفنون – السنة الثانية – المجلد الأول ١٩١٦ (ديك الجن الحمصى – نسيب عريضة).
- المكشوف – ١٩٣٦ – عدد ٥٠ – ص٨ (عن جبران).
- المكشوف – ١٩٣٦ – عدد ٧٢ ص٦ (عن جبران وعن أدب الحياة).

- المكشوف - ١٩٣٧ - عدد ٩٢ - رسالة إلى يوسف غصوب بتاريخ ١٣-٦-١٩٢٨.

- المكشوف - ١٩٣٧ - عدد ١١١ (حول لغة جبران).

- المكشوف - ١٩٣٧ عدد ١١٧ (عن نعيمة).

- النهار ٢-١٢-١٩٥٩- (مقال لجميل جبر عن المحالفة الثلاثية - لأمين الريحانى).

- النهار ١٠-٤-١٩٧٢ (مقال لعصام محفوظ حول المحالفة الثلاثية).

- الهلال - مارس ١٩٣٤ (رسالة أميل زيدان عام ١٩١٩).

- Journal of Arabic Literature. V3 - 1972 (Dr. Housam al - Khatib) - Modern Syrian Short Story P. 96.

المؤلفة في سطور

هادية إحسان رمضان

- حاصلة على ليسانس اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأمريكية (AUB) في بيروت، عام ١٩٦٦.
- حاصلة على ماجستير الدراسات العربية في الجامعة الأمريكية في القاهرة (AUC)، عام ١٩٩٣.
- حاصلة على الدكتوراه مع مرتبة الشرف في مادة الأدب العربي من جامعة حلوان عام ٢٠٠١.
- تُدرِّس اللغة العربية وآدابها في الجامعة اللبنانية الأمريكية في بيروت (LAU).

صدر لها:

١ - عذراء الكويت وقلب نزار - مجموعة قصصية - بيروت عام ١٩٩٧.

٢ - شجرة السعادة - قصة للأطفال - القاهرة عام ١٩٨٩.

وترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩٩.

المحتــويات

الباب الثانى – الرؤية الفنية :

الباب الثالث – اتجاهات الرواية :

المراجعة اللغوية: وائل حسين

الإشراف الفنى: إنچى چورچ

يتضمن الكتاب دراسة الفن القصصى، الذى أنتجه - باللغة العربية - الأدباء العرب، الذين استوطنوا الولايات المتحدة الأمريكية، بعد أن هاجروا من بلاد الشام.

وتناولت الدراسة : قسم القصة القصيرة ، وقسم الرواية .

تنوعت اتجاهات القصة القصيرة، فتداخلت الواقعية مع الرومانسية، وكان لذلك أثره، فى الأسلوب ، والسمات الفنية. ورغم التأثر بالتيارات الأوروبية ، فإن القصة لم تفقد هويتها وبيئتها العربيتين.

ويضم قسم (الرواية) ثلاثة أبواب: الرؤية الموضوعية، والرؤية الفنية، واتجاهات الرواية.

بلور الروائيون رؤيتهم وأفكارهم ، فى شكل فنى، يمتزج فيه الفكر بالواقع، والواقع بما وراء الواقع فى إطار رؤية حضارية شرقية .



